

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI FEDERICO II



Dottorato di ricerca in Scienze Archeologiche e Storico-Artistiche

Indirizzo archeologico

XXVIII Ciclo

Tesi di Dottorato

I rilievi "neoattici" della Campania.

**Produzione e circolazione degli *ornamenta* marmorei a
soggetto mitologico**

Coordinatore

Ch.mo Prof. Francesco Caglioti

Tutor

Ch.ma Prof.ssa Carmela Capaldi

Candidato

Luca Di Franco

A.A. 2014/2015

INDICE

Introduzione	V
1. Il "neoatticismo": definizione e inquadramento storico-critico	1
<i>1.1. Storia degli studi</i>	1
<i>1.2. Origine e sviluppo della produzione</i>	6
<i>1.3. La produzione in stile arcaistico</i>	13
<i>1.4. Le botteghe di scultori</i>	24
2. I temi iconografici	29
<i>Divinità stanti</i>	
2.1. Apollo e Artemide	29
2.2. Asclepio in trono	33
2.3. Teorie di divinità	56
2.3.1 Apollo, Artemide e Latona	56
2.3.2 Apollo ed Eracle	82
2.3.3 Ares	86
2.3.4 Atena	94
2.3.5 Dioniso	98
2.3.6 Efesto	114
2.3.7 Hermes	116
2.3.8 Poseidon	119
2.3.9 Viergötterzug	121
2.3.10 Zeus	130
<i>Divinità in movimento</i>	
2.4. Theoxenia di Dioniso	133
2.5. Dioniso e il suo corteggio	137
2.6. Pan e le Ninfe	159
<i>Personificazioni</i>	
2.7. Nikai tauroctone	192
2.8. Le Muse di Philiskos di Rodi	202
2.9. Divinità astrali su quadriga	211

<i>Eroi e scene dal mito</i>	
2.10. <i>Le fatiche di Eracle</i>	234
2.11. <i>Telefo e Achille</i>	256
2.12. <i>Strage dei Niobidi</i>	266
2.13. <i>Orfeo ed Euridice</i>	270
2.14. <i>Paride ed Elena</i>	282
 <i>Il tema della danza</i>	
2.15. <i>Musicanti e danzatrici</i>	296
2.16. <i>Pyrrhichistai</i>	311
 <i>Uomini illustri</i>	
2.17. <i>Filosofi, poeti e pensatori</i>	322
 3. Opere in contesto	336
3.1. <i>Villa di Massa Lubrense</i>	338
3.2. <i>Stabia, Villa San Marco</i>	340
3.3. <i>Pompei</i>	346
3.4. <i>Oplontis, Villa di Poppea</i>	362
3.5. <i>Villa Sora</i>	366
3.6. <i>Ercolano</i>	371
3.7. <i>Pozzuoli</i>	388
3.8. <i>Miseno</i>	393
3.9. <i>Cuma</i>	396
3.10. <i>Capri</i>	399
3.11. <i>Cales, teatro</i>	404
3.12. <i>Osservazioni. La funzione dei manufatti neoattici</i>	406
 4. Le produzioni	409
4.1. <i>Criteri metodologici</i>	409
 <i>Note di stile</i>	
4.2. <i>Gli esordi</i>	414
4.3. <i>L'età tardo-repubblicana</i>	415
4.4. <i>L'età augustea</i>	423

4.5. <i>L'età giulio-claudia</i>	435
4.6. <i>L'età flavio-traianea</i>	436
4.7. <i>Dall'età adrianea alla fine del II sec. d.C.</i>	439
4.8. <i>Osservazioni</i>	440
5. Conclusioni	443
5.1. <i>Temi iconografici e spazi espositivi nella documentazione della Campania antica</i>	443
6. Catalogo	459
<i>Cilento</i>	458
<i>Massa Lubrense</i>	461
<i>Stabia</i>	470
<i>Pompei</i>	472
<i>Oplontis</i>	488
<i>Torre del Greco</i>	490
<i>Ercolano</i>	494
<i>Area di Napoli</i>	531
<i>Pozzuoli</i>	534
<i>Miseno</i>	552
<i>Cuma</i>	555
<i>Terra di lavoro</i>	570
<i>Capri</i>	574
<i>Capua</i>	590
<i>Cales</i>	598
<i>Sessa Aurunca</i>	605
<i>Dalla Campania</i>	607
<i>Area beneventana</i>	610
<i>Di incerta ma probabile provenienza campana</i>	615
Abbreviazioni bibliografiche	623

Introduzione

I rilievi cosiddetti "neoattici", diffusi tra il II sec. a.C. e II sec. d.C., hanno da sempre rivestito un ruolo di particolare rilevanza nel campo della storia dell'arte antica, soprattutto per la loro suggestiva ambivalenza, che dietro un prodotto che delinea i gusti e le tendenze di epoca romana cela la più celebre e altrettanto sconosciuta arte classica. Da quando il termine "neoattico", la cui storia degli studi ha vissuto vicende interpretative meritevoli di analisi critica, fu coniato da Heinrich Brunn nella *Geschichte der griechischen Künstler*, pubblicata nel 1853, si è posto l'accento sull'interconnessione esistente tra la scultura tardo-ellenistica e romana e la più o meno fedele rievocazione di un prototipo, legato inderogabilmente all'Atene classica. Con il progredire degli studi scientifici si è riconosciuta, tuttavia, la libera interpretazione e combinazione degli elementi formali dell'epoca arcaica, classica ed ellenistica con l'aggiunta di espressioni contemporanee in uno stile nuovo e vivace.

Il termine "neoattico" è stato, dunque, utilizzato fino alla pubblicazione di Fuchs del 1959¹ con piena autorità, in ragione della concezione che poneva Atene al centro dei processi di produzione delle repliche e di elaborazione dei nuovi modelli. Gli studi successivi hanno parzialmente rivisto questa idea, in favore di una linea di giudizio che amplia il fenomeno ai regni ellenistici, di cui però ad oggi mancano reali prove. Un tentativo più sistematico di classificare tali manufatti è stato compiuto da Dagmar Grassinger², la quale ha preferito gli aggettivi *späthellenistisch* o *nachellenistisch* o *römisch-klassizistisch* ed *eklektisch-klassizistisch*, designando in poche parole come "classicistico" il genere di manufatti e apponendovi la specificazione dell'epoca nella quale esso fu rielaborato. In altri casi si è parlato semplicemente di *Schmuckreliefs*³ o di rilievi mitologici. Nonostante l'origine attica di questi manufatti sia stata di recente nuovamente ribadita⁴, allo stato attuale delle ricerche è sicuramente condivisibile l'ipotesi che molti dei modelli di nuova creazione diffusi tra la tarda età ellenistica e l'età imperiale romana non siano stati concepiti ad Atene o da ateniesi e soprattutto che non solo ateniesi lavorarono a queste opere⁵. In questa sede, tuttavia, si è scelto di utilizzare il termine "neoattico"⁶, in ragione della constatazione del suo comune uso invalso nella letteratura archeologica⁷ e con il quale si vuole designare un genere di manufatti di soggetto mitologico che con gusto classicistico propongono tra la fine del II sec. a.C. e la fine del II sec.

¹ Fuchs 1959.

² Grassinger 1991, pp. 140-141.

³ Froning 1981.

⁴ Fittschen 2008.

⁵ Si veda il caso emblematico di *Karos di Puteoli* e degli scultori di Afrodisia, vd. capitolo 1.3.

⁶ D'ora in poi senza virgolette.

⁷ Nei riferimenti bibliografici degli ultimi vent'anni si noteranno numerosi casi di contributi puntuali nei quali ricorre la designazione come neoattici dei manufatti oggetto dello studio, proprio in virtù del suo radicamento dell'associazione tra termine e oggetto. Si vedano ad esempio: Monaco 1996; Fullerton 1998; Touchette 1998; Touchette 1998a; Ramallo Asensio 1999; Rausa 2000; Sperti 2004; Barr-Sharrar 2006; Denti 2007; Nulton 2009; Fabrini 2011; Ciotola 2013.

d.C. un repertorio iconografico ispirato a modelli propri della cultura greca arcaica, classica ed ellenistica.

L'indagine dell'impianto iconografico mitologico, che per sua natura è imperniato sulla riproposizione di schemi figurativi che mescolano il modello ufficiale di epoca classica, la componente ellenistica, legata all'epoca nella quale furono prodotte le copie, e le esigenze compositive, connaturate alla richiesta della clientela, costituisce il punto di partenza di qualsiasi studio che affronti la tematica dei rilievi "neoattici". Lo studio dell'iconografia non deve essere inteso quale pedissequa ricerca di un modello precostituito e riproposto infinite volte, un percorso inverso che tenti di "depurare" l'immagine tardo-ellenistica e romana della sua componente stilistica e contenutistica coeva, così decryptando un codice semantico percepibile in antico dai nostalgici artigiani ateniesi - ma non solo - e in parte dagli "illuminati" e colti clienti romani⁸. Bensì il primo scopo è quello di scorgere e individuare le modalità di rappresentazione e le scelte selettive del repertorio figurativo, partendo dal presupposto che la volontà di rappresentare un mito e il modo nel quale esso è riprodotto costituiscono un elemento rilevante quanto il mito stesso. Con il tempo il repertorio figurativo delle produzioni mitologiche tardo-ellenistiche e romane ha subito notevoli cambiamenti e implementazioni, non sempre sottolineate dalla critica. Le classificazioni operate dall'Hauser e dal Fuchs, che definirono in sostanza ciò che comunemente viene ascritto a queste produzioni, contemplavano una serie di soggetti che per criteri stilistico-formali e per la riproposizione più o meno omogenea su supporti di varia natura, costituivano la schematica definizione di modelli classici o di *Neuschöpfungen* ellenistiche. Così le repliche delle *Nikai* tauroctone della balaustra del tempio di Atena *Nike* ad Atene costituivano la più chiara testimonianza dell'opera degli artigiani tardo-ellenistici in ragione della fortunata preservazione degli originali ateniesi; ma accanto a queste dovevano necessariamente figurare composizioni dal carattere eclettico e di ispirazione tardo-ellenistica come il cratere Borghese, noto anche da una replica nel relitto di Mahdia, che non poteva nascondere alcuna componente di pura classicità. Le stesse repliche della balaustra ai ricchi patrizi romani che decisero di acquistarne, probabilmente nel territorio tra Napoli e Pozzuoli, una copia e che verosimilmente mai avevano potuto ammirare le bellissime lastre del parapetto ateniese, dovevano configurarsi come delle splendide raffigurazioni di Menadi danzanti. Pertanto, le modalità con le quali gli scultori rappresentarono e soprattutto interpretarono esempi della grande arte del passato in relazione alle necessità contingenti costituiscono la prima parte del lavoro svolto nel campo degli studi tradizionali di carattere iconografico.

Un secondo aspetto direttamente connesso al primo è rappresentato dalla selezione degli episodi mitici o dei personaggi rappresentati nel suo contesto, da intendersi non come contesto di rinvenimento - che sarà un campo d'indagine rilevante successivamente - ma come contesto cronologico e tematico. La scelta di uno specifico personaggio o ancor meglio di un episodio mitico narrativo può essere spiegata in relazione

⁸ Di questo avviso Denti 2007, pp. 362-363.

al periodo nel quale esso è stato prodotto e diffuso, come ad esempio è il caso dei rilievi deliaci o citaredici, la cui variante con ambientazione architettonica nasce in epoca augustea e a questa rimane circoscritta, tanto da giustificare l'ipotesi di una produzione direttamente veicolata dall'autorità del *princeps*. Allo stesso modo la selezione in quanto giustapposizione di personaggi estrapolati da diversi tipi iconografici testimonia il sincretismo tardo-ellenistico e romano di più temi e la loro desemantizzazione, intesa come allontanamento dal significato originario e conseguente convergenza verso un nuovo significato. La selezione di tipi iconografici, per lo più definita eclettica, è dunque epistemologicamente scindibile tra immagine e significato. Questa duplice valenza dell'ecletticità neoattica deve essere indagata a fondo e separatamente per ogni tema iconografico, che per tradizione di studi e per indirizzi contenutistici e iconografici costituisce un campo a sé stante. Si veda in questo caso il caratteristico esempio dei *Pyrrhichistai*, i quali nascono come immagini di guerrieri danzanti nell'Atene tardo-classica per divenire poi in epoca tardo-ellenistica Coribanti e Coreuti associati alle più eterogenee composizioni di ambito dionisiaco.

Entrambi gli aspetti attraverso i quali i temi iconografici possono essere trattati si devono necessariamente ricollegare in ultima istanza alle attestazioni precedenti, che contemplino sia la componente classica, laddove ravvisabile, sia quella ellenistica. Le ragioni della rappresentazione di un soggetto affondano le proprie radici in una concezione iconografica di epoca greca, giunta però all'età tardo-ellenistica attraverso un congenito processo evoluzionistico di tipo iconografico ma spesso anche semantico. L'aspetto puramente iconografico deve pertanto essere relazionato a quello più propriamente iconologico e a quello compositivo. In questo senso lo studio dei temi iconografici necessita una divisione per temi - divinità in movimento e stanti, personificazioni, eroi e scene dal mito, la danza e gli uomini illustri -, i cui soggetti sono ordinati per importanza o alfabeticamente, e successivamente per cronologia, in modo tale da rispettare gli orientamenti compositivi degli scultori. Tale ordinamento non è esente da errori dal momento che interpretare i temi iconografici da un punto di vista selettivo può far perdere di vista l'aspetto complessivo della composizione. In questo senso sarà necessario specificare per ogni tema, attraverso una sintesi interpretativa, l'interrelazione iconografica e semantica corrente tra due temi, *ab origine* giustapposti attraverso una preventiva selezione, selezione che a monte è concettualmente ipotizzabile già per l'artigiano antico nel momento in cui utilizza un determinato cartone. L'errore in cui spesso la critica archeologica è incorsa è legato alla perdita della prospettiva narrativa della raffigurazione, poiché l'analisi tipologica tende ad estrapolare i singoli personaggi da una composizione che poteva e doveva avere una propria unità, probabilmente, anzi sicuramente non formale ma piuttosto tematica. Dunque, laddove le tematiche lo permettano, il repertorio figurativo nell'ambito dell'analisi dei singoli episodi o personaggi deve essere scomposto e ricomposto sotto diversi aspetti che permettano dapprima un'analisi tematica e compositiva, poi successivamente una ricostruzione iconografica del soggetto e infine una ricucitura del partito narrativo.

Nell'ottica di un'analisi di carattere tematico e iconografico-compositivo la co-

struzione interpretativa più adeguata è quella operata dal Fuchs, che, secondo una divisione tematica, seleziona trasversalmente i tipi iconografici, travalicando le differenze dei supporti. Logicamente ai tempi della magistrale opera del Fuchs non era percepita, né tantomeno perseguita, la necessità di fornire una spiegazione compositiva né in base alla funzione svolta dall'oggetto nella sua epoca di utilizzo né in base alla natura stessa del partito decorativo, sul quale andava ad innestarsi l'episodio mitico. Successivamente la suddetta classificazione tipologica, legata in prima istanza alla fase di utilizzo e serializzazione di un prodotto, ha comportato la nascita di studi legati ai singoli oggetti, quali puteali, candelabri, crateri, lastre, basi o altari, *oscilla*. A parte questi ultimi, gli *oscilla*, solitamente collocati in posizione marginale rispetto alle produzioni neoattiche a causa della loro natura maggiormente seriale e ornamentale, per lo più improntata a tematiche di tipo dionisiaco, gli altri supporti rispondono a precise prerogative di carattere funzionale, se non altro dal punto di vista concettuale. Pertanto in base alla natura dello spazio compositivo, al luogo nel quale gli oggetti potevano essere esposti e alla funzione svolta, materialmente o idealmente, la narrazione mitica assume un significato e un valore diverso. L'aspetto legato al rapporto tra oggetto e decorazione necessita di un approfondimento, che credo debba, tuttavia, scindersi: da un lato si rende necessaria la presentazione dei supporti in quanto tali e la loro pur sommaria spiegazione funzionale, per poi dall'altro approfondire il legame che una decorazione può avere con il supporto e la sua conseguente evoluzione o meglio il suo adattamento. È ad esempio il caso del Vaso Jenkins sul quale un tema iconografico, noto su lastre da più repliche, delinea un tipo improntato ad una composizione imperniata su due gruppi di due figure contrapposte e chiuse ai lati da una statua e un pilastro; a differenza delle lastre, tuttavia, lo stesso tema proposto sul Vaso Jenkins si dilata attraverso l'abbattimento di questi limiti figurativi aggiungendo un trio di Muse e coprendo in tal modo la superficie cilindrica del vaso. Allo stesso modo nei candelabri, che per la loro conformazione presentano una base a tre facce, su ognuna delle quali compositivamente possono trovar spazio una o, raramente, due figure, il tema iconografico è inesorabilmente scisso in più parti. Proprio in questo tipo di supporti si assiste con maggiore tangibilità alla natura eclettica di questo genere di produzioni, dal momento che un evento mitico può essere frazionato e relazionato ad altri. In molti casi però l'originaria connessione compositiva, pur segmentata, non viene smarrita e le tre figure sono desunte da uno stesso episodio mitico, come ad esempio è il caso del candelabro dei Musei Capitolini con triade deliaca⁹.

Il lavoro svolto con questo studio tende dunque ad analizzare la componente iconografica in relazione, però, ad un determinato territorio, quale è la Campania antica, intesa come territorio geografico e non politico-amministrativo che si estende dalla regione del Cilento a Sud al fiume Garigliano a Nord. In realtà la Campania antica, così come tramandato dalle fonti letterarie, trova la sua concezione nella storiografia di epoca ellenistica, quando Polibio nelle *Storie*¹⁰ definì sinteticamente ma efficacemente i

⁹ Vd. capitolo 2.3.1

¹⁰ Plb., III, 91.

confini del territorio, costituendo la fonte d'ispirazione principale per i successivi autori. Strabone¹¹ e Plinio¹², infatti, definiscono i confini della Campania a partire da Sinuessa fino al promontorio di Sorrento, i quali furono ampliati attraverso l'annessione dell'Agro Picentino, dal Sarno al Sele nella versione allargata della Campania augustea¹³. Tuttavia, la Campania non costituisce un territorio dai tratti così facilmente definibili, né dal punto di vista territoriale né da quello sociale¹⁴. L'analisi storico-topografica è tesa da un lato ad analizzare l'ovvio legame funzionale e tematico che i singoli manufatti assumono all'interno di un comprensorio più ristretto nel panorama dell'Italia antica, dall'altro a calare in una dimensione territoriale il dato iconografico, con il preciso intento di delineare un orizzonte di gusti e tendenze figurative ma anche orientamenti stilistico-produttivi. In questi termini l'indagine iconografica non può soddisfare le esigenze produttive, laddove si consideri un'area vasta, spesso soggetta ad una congenita ed inevitabile penuria di documentazione. La Campania, a differenza di altre regioni nelle quali la produzione neoattica è più intensa - pensiamo al *Latium*, soprattutto Roma, e all'Attica - ha fornito, o meglio fornisce grazie agli studi qui proposti, un campo d'indagine privilegiato grazie alla documentazione fornita dalle città vesuviane da secoli oggetto di scavi e dalle numerose residenze costiere di lusso che costellavano ininterrottamente il litorale campano.

I materiali presentati in appendice nel catalogo, fornito di bibliografia, dati inventariali e discussione circostanziale delle vicende di rinvenimento o collezionistiche, sono organizzati su base territoriale a partire da Sud verso Nord. Questo ordinamento è seguito poi nell'apposita parte critica legata alla più perspicua contestualizzazione dei reperti in relazione alla documentazione nota. Ai limiti geografici della Campania antica è sembrato opportuno aggiungere tre rilievi rinvenuti nell'attuale territorio della Campania ma già in antico gravitanti intorno alla regione, ciò in ragione dell'eccezionalità e della peculiarità dei rilievi. Si tratta nello specifico del Cilento Sud-Orientale e del territorio di Benevento.

Pertanto il punto di partenza sarà proprio legato al rilievo con Eracle e il toro cretese, già posseduto dal Sig. Marrano presso il paesino di Tramutola, ma presumibilmente rinvenuto nel territorio vicino a Padula o forse più a Nord, vicino al mare. Il Cilento e l'Agro Picentino, così come la Valle del Sarno, pur costituendo ricchi territori agrari, non documentano, eccetto il rilievo su menzionato, alcun prodotto neoattico in marmo. È tuttavia l'area gravitante intorno al Golfo di Napoli a costituire il vero fulcro nel quale la clientela romana scelse di acquisire prodotti di lusso per la decorazione prevalentemente di dimore private, ma non solo. Così si annoverano siti quali Massa Lubrense, Torre Annunziata e Torre del Greco dove si localizzano singole lussuosissime ville situate nei territori delle città antiche di Sorrento, Oplontis ed Ercolano o anche le stesse aree a Nord di Napoli, fino a Pozzuoli e Miseno, già notoriamente ricche di insediamenti residenziali. Tuttavia le città di Pompei ed Ercolano restituiscono uno spaccato

¹¹ Strab., V, 4, 3.

¹² Plin., *Nat. Hist.* III, 59-60.

¹³ Strab., V, 4, 13; Plin., *Nat. Hist.*, III, 70.

¹⁴ Lepore 1989.

unico quale specchio della vita quotidiana e delle usanze domestiche dei cittadini romani, laddove si scorgono abitazioni urbane connotate da una maggiore sobrietà decorativa e architettonica, attraverso le quali si possono maggiormente individuare le direttrici commerciali dei prodotti neoattici, sicuramente in parte di produzione locale. Questo è il caso ad esempio della Casa di Apollo e della Casa di *V. Popidius* o delle Colombe a Pompei, dove si rinvennero un interessantissimo rilievo con Asclepio in trono e il candelabro con Apollo, Nike e sacerdotessa. Si tratta spesso volte di elementi di spicco della decorazione ornamentale della *domus*, alla quale doveva poi collegarsi l'impianto mitologico parietale. L'isola di Capri chiude idealmente il quadro legato al golfo attraverso una ricca testimonianza di oggetti provenienti dalle ville imperiali augusto-tiberiane, che, nonostante la grande quantità di informazioni che forniscono, non sono state mai oggetto di scavi rigorosi, tanto da offrire alla nostra rassegna soprattutto materiali provenienti da collezioni. Significativamente meno rilevante è il territorio interno della Campania: da Capua provengono solo tre esemplari, tutti di provenienza collezionistica, da Sessa Aurunca un interessante rilievo arcaistico di Hermes è purtroppo reimpiegato nel duomo cittadino senza alcun riscontro documentario di provenienza, dall'antica Telesse ugualmente un altare frammentario testimonia l'esistenza di una committenza elevata mentre a *Cales* si scorgono gli esiti ultimi del filone neoattico, che si orienta verso la decorazione di un edificio pubblico come il teatro.

Il fattore determinante e più innovativo di questa seconda parte del lavoro è stato il tentativo di ricostruire il legame tra produzione, scelta iconografica e contesto, che dopo una presentazione tecnica dei dati saranno messi in relazione per fornire un contributo alla ricostruzione delle decorazioni scultoree delle residenze e dei luoghi espositivi della Campania tra tardo-ellenismo e primo impero. Laddove il sito di riferimento lo permetta, l'accurata disamina degli elementi decorativi delle dimore e dei luoghi nei quali i rilievi neoattici sono stati rinvenuti può aiutare a delineare gli orientamenti tematici e semantici del gusto esornativo della committenza. Qualora la penuria di documentazione non permetta una connessione palese con altre categorie di oggetti, i dati di rinvenimento risulteranno ugualmente significativi in ragione di un discorso legato alla circolazione dei prodotti neoattici e alla loro presenza statistica nel territorio campano.

Un ultimo discorso sulla produzione, particolarmente interessante ma proporzionalmente scivoloso e impervio, risulterà necessario nel momento in cui l'esame delle evidenze scultoree prende in considerazione un preciso ambito cronologico - che va dal II sec. a.C. al II sec. d.C. - e una ristretta area territoriale. I rinvenimenti delle Terme di Baia, tra i quali spiccano i calchi in gesso di numerose opere a tutto tondo delle più importanti scuole scultoree dall'epoca severa fino a quella ellenistica, delineano la presenza di artigiani operanti nel territorio flegreo, come già era parzialmente noto attraverso il rinvenimento nelle acque di Baia di due repliche del tipo Hera Borghese, firmate da un ateniese e un (allievo?) puteolano. Tuttavia se risulta alquanto arduo riuscire a delineare una netta demarcazione tra produzioni locali e produzioni greche, e poi tra produzioni greche eseguite *in loco* o in terra greca, è possibile, di contro, tentare una definizione degli indirizzi stilistici e produttivi degli esemplari attestati in Campania. Per que-

sta analisi è stato necessario, in sede di presentazione dei dati iconografici, rintracciare le repliche note dei diversi temi, così da permettere in prima istanza di individuare i criteri formali dei diversi soggetti per poi inserirli in un discorso produttivo locale. In questo senso la discussione sulle produzioni campane non può essere esente da considerazioni di tipo stilistico-formale rispetto alla più comune massa di attestazioni note da Atene e da Roma. Metodologicamente l'operazione di distinzione stilistica e formale, laddove ciò sia possibile, si svolgerà innanzitutto attraverso la convergenza modulare e formale dei supporti, spesso individuabili quali "marchi di fabbrica" di una precisa bottega, per poi approfondire i legami tipologici e tecnici dei singoli soggetti in senso dapprima orizzontale, per soggetti dello stesso tipo, successivamente verticale, per soggetti di tipo affine o completamente diverso.

I materiali che sono stati presi in considerazione in questo lavoro si trovano per lo più nel Museo Archeologico Nazionale di Napoli, dove, grazie ai ricchi e proficui scavi borbonici¹⁵, sono pervenuti oggetti di diverso genere, soprattutto da Pompei ed Ercolano ma anche attraverso filoni collezionistici, come nel caso della collezione del Duca Carafa di Noja (**catt. 18, 81**). I materiali rinvenuti nelle città vesuviane furono dapprima conservati nella Reggia di Portici, per poi essere spostati nel Real Museo a partire dalla fine del XVIII secolo¹⁶. Grazie all'inventario redatto nel 1796, inerente alle antichità conservate nel "Nuovo Museo" e nella "Fabbrica della porcellana di Napoli" sappiamo che al Museo entro il 1796 furono portati solo il rilievo già a Caserta con Artemide e cane (**cat. 8**), la lastra frammentaria con Satiro e Menade da Ercolano (**cat. 21**) e un frammento relativo ad un rilievo con divinità astrali (**cat. 33**), restaurato come Eracle ed oggi spostato nella Casa del Bel Cortile ad Ercolano. Nel 1805, secondo l'inventario redatto dal Marchese Haus, nel "Museo dei vecchi studi" di Napoli erano ormai presenti quasi tutte le antichità vesuviane, cui si aggiunge la collezione del Duca Carafa di Noja. Di questa collezione restano ancora molti dubbi, relativi al preciso riconoscimento dei materiali in essa contenuti. La collezione¹⁷ fu donata allo Stato nel 1771, come risarcimento da parte dell'erede Pompeo per la mancata ultimazione della nota carta topografica della città di Napoli e i materiali furono collocati nella Reggia di Capodimonte. Proprio nell'inventario del 1805 si specifica che la sigla C.d.M. indichi la provenienza da Capodimonte dei materiali e corrisponda allo stesso modo alla collezione Carafa di Noja. In questa sede pertanto si può ipotizzare una provenienza dalla collezione e forse dalla Campania del rilievo con vecchia inginocchiata (**cat. 82**), oltre ai più noti rilievi con Orfeo ed Euridice (**cat. 18**) e con Paride ed Elena (**cat. 81**).

¹⁵ Vd. Sampaolo 2013.

¹⁶ Vd. in generale Milanese 2000.

¹⁷ Sulla collezione archeologica l'unico testo, purtroppo molto generico in ragione della sua dipendenza dal testo di Daniele 1778, è Lyons 2002. Si vedano inoltre Sforza 2005; Nizzo 2010, pp. 444-452. Resta dubbia la possibilità di aggiungere alla collezione il rilievo con *Satyrspiel*, inv. 27711, che potrebbe provenire dalla Campania. A Capodimonte era infatti conservato anche il rilievo con Oreste a Delfi, in realtà proveniente da una villa vicino Siracusa, (vd. Sgarlata 1995). Tra i rilievi provenienti da Capodimonte si devono aggiungere un rilievo votivo greco, inv. 6737 (vd. Comella 2008, pp. 152-163).

Nonostante gli scavi delle città vesuviane continuino, ma a ritmi logicamente e, talvolta, giustamente più contenuti rispetto all'epoca borbonica, risultano molto ridotti i materiali emersi da scavi recenti e stratigrafici, quali ad esempio il cratere di Oplontis (**cat. 17**) o i due rilievi con tematiche dionisiache dall'*Insula Occidentalis* di Ercolano (**catt. 29, 30**). Così, stanti le numerose difficoltà di percorrere a ritroso le vicende di rinvenimento dei materiali campani si sono documentati gli elementi a rilievo esistenti soprattutto nei magazzini del Museo. Da questi sono stati espunti numerosi frammenti ascrivibili a sarcofagi o a rilievi di produzione locale non mitologica o di epoca greca. Il quadro delineato risulta però di particolare interesse in ragione della massa di rilievi solo parzialmente noti o erroneamente ascritti ad un sito piuttosto che ad un altro, ciò in virtù del più volte menzionato interesse puramente iconografico di questa categoria di oggetti. In alcuni casi, laddove il luogo di provenienza non è tramandato o anche non si conservi il numero di inventario, è stata predisposta un'appendice nella quale questi oggetti, che sicuramente dovevano provenire dalla Campania, sono trattati separatamente con l'etichetta di "provenienza incerta" (**catt. 81-84**).

Un elemento di una certa rilevanza è costituito dalla ridefinizione dei luoghi di rinvenimento dei pezzi vesuviani, che vadano oltre la generica specificazione della città "Pompei" piuttosto che "Ercolano". Nell'unico volume nel quale le antichità scultoree pompeiane sono assunte al ruolo che compete loro nell'ambito dei rinvenimenti della città e della decorazione delle *domus*, vale a dire "Marmora pompeiana nel Museo Archeologico Nazionale di Napoli: gli arredi scultorei delle case pompeiane" edito da A. Carrella, L.A. D'Acunto, N. Inserra e C. Sepe mancano *in toto* i rilievi, eccezion fatta per gli *oscilla*, per lo più riassegnati al loro contesto, e per il candelabro con Apollo, Nike e Sacerdotessa e il rilievo in marmo pavonazzetto con *thiasos* dionisiaco, i quali sono inseriti in appendice tra i materiali di incerta provenienza. Questa constatazione sorprende in special modo se si considera la pubblicazione nel 2006 ad opera di M. Pagano e R. Prisciandaro dello "Studio sulle provenienze degli oggetti rinvenuti negli scavi borbonici del Regno di Napoli: una lettura integrata, coordinata e commentata della documentazione", lavoro documentario di straordinaria importanza per gli studi inerenti la ricontestualizzazione dei reperti di epoca borbonica. Il testo di Pagano e Prisciandaro, seppur con qualche errore, ha tentato l'esegesi interpretativa delle notizie fornite dai documenti di scavo, che per la città di Ercolano furono effettuati per cunicoli, cosa che rende ancor più difficoltoso l'assegnazione del luogo di rinvenimento, e per Pompei, scavata a cielo aperto, non sono riportate informazioni di semplice comprensione, poiché l'ordinamento in *regiones* avvenne solo con Fiorelli nel 1858.

Rintracciare i materiali di questo catalogo è stata un'operazione difficoltosa per la grande mole di oggetti conservati all'interno del Museo di Napoli. In prima istanza sono stati controllati tutti i faldoni sui quali sono trascritti in ordine progressivo i numeri dell'inventario generale, attribuiti da Fiorelli a partire dal 1871 e ancora oggi utilizzati. A fianco a questi sono riportate le descrizioni, le provenienze e soprattutto il rimando all'inventario San Giorgio. Questo secondo inventario, iniziato nel 1849, contemplò non tanto l'inventariazione ufficiale dei beni del Museo, bensì una schedatura interna delle

single collezioni, così da documentare per la prima volta anche i magazzini. Nell'inventario San Giorgio si possono trovare le stesse informazioni dell'inventario generale del Fiorelli a cui si aggiunge il rimando all'inventario Arditì, iniziato nel 1819, il quale doveva inventariare per la prima volta i beni posseduto dal Museo. Questo inventario a differenza degli altri già menzionati era organizzato per sale espositive e pertanto non contemplava la gran massa dei materiali conservati nei depositi¹⁸. Gli inventari tuttavia riportano solo la generica provenienza, laddove attestata, dalla città. Per rintracciare il preciso luogo di rinvenimento è stato sufficiente consultare la "Pompeianarum antiquitatum historia", edita dal Fiorelli, una raccolta delle principali attività svolte giorno per giorno a Pompei dall'anno della sua scoperta alla data in cui furono editi i tre volumi, dal 1860 al 1864, e i "Giornali di scavo di Pompei", sempre del Fiorelli, nei quali sono riportati i documenti originali dell'Archivio, anche se in forma meno ricca e precisa rispetto ai manoscritti¹⁹. Solo nel caso specifico del rilievo con Socrate sedente (**cat. 11**), la cui provenienza dai *Praedia* di Giulia Felice era già acclarata dalle fonti su citate, grazie a documenti redatti da Carl Weber, che curò i primi scavi nel sito, è stato possibile rintracciare anche la collocazione precisa entro una nicchia del *viridarium*. Per la città di Ercolano invece è stata riesaminata la "Storia degli scavi di Ercolano" edita da Michele Ruggiero nel 1885, che, come nel caso del Fiorelli, riporta i dati di scavo dall'Archivio della Soprintendenza, supportato talvolta da "Il "Giornale degli Scavi" di Ercolano (1738-1756)", edito da Pannuti nel 1983. Così di volta in volta per i singoli esemplari del Museo si è tentato di ricostruire, laddove possibile, la provenienza precisa.

Per la città di Pompei a parte due rilievi, con *thiasos* dionisiaco e con commediografo, di cui non è stato possibile ritrovare il preciso luogo di rinvenimento, tutti gli oggetti hanno trovato una sicura o supposta collocazione. Così il rilievo con Asclepio in trono (**cat. 10**) e le due anfore con *Nikai* su bighe (**cat. 14, 15**) sono già esplicitamente dichiarati nel giornale di scavo come provenienti dalla Casa di Apollo, il rilievo con Socrate sedente proviene, come detto, dai *Praedia* di Giulia Felice, il candelabro con Apollo, Nike e sacerdotessa (**cat. 13**), non precisamente descritto, potrebbe corrispondere ad una "specie di candelabro con sorprendenti bassirilievi", rinvenuto nella Casa di V. Popidius o delle Colombe nel 1838 - il che giustificerebbe l'assenza nell'inventario Arditì.

Per Ercolano le testimonianze sono ancor più cospicue: ad eccezione del grande rilievo con Satiro che tenta di violentare una Menade (**cat. 21**), la cui provenienza rimane incerta, al Museo di Napoli si conservano un rilievo con Apollo e Musa (**cat. 19**) ed una lastra con *thiasos* di due Satiri e una Menade (**cat. 22**), trovati forse nella Casa dei Cervi, due rilievi dall'area del teatro (**cat. 20, 23**), il rilievo dalla Casa del Rilievo di Telefo (**cat. 24**) e un cratere a volute (**cat. 7**) spesso attribuito alla Villa dei Papiri è stato assegnato, come la critica recente propone, alla Villa San Marco di *Stabiae*. Per Ercolano è importante sottolineare come spesso negli inventari venga assegnata una prove-

¹⁸ Sugli inventari del Museo vd. Morisco 2012.

¹⁹ Sulle differenze vd. Castiglione Morelli del Franco 1993.

nienza dalla città vesuviana senza alcun fondamento. Ciò è riscontrabile per il cratere a volute appena menzionato ma anche per un famoso rilievo conservato al Museo di Napoli, inv. 6689, il quale rappresenta Oreste a Delfi. Gli studi di Mariarita Sgarlata²⁰ hanno permesso di riesaminare la provenienza del rilievo, che non è né ercolanese né campana, bensì siciliana, poiché fu rinvenuto in una villa romana di Cassibile²¹.

La documentazione delle due città vesuviane è stata indubbiamente implementata grazie ai rinvenimenti più recenti, che sono conservati nei depositi delle suddette città.

Oltre al Museo di Napoli, nel quale si annoverano altri manufatti di varia provenienza, sia di scavo sia collezionistica, sono stati ricercati esemplari nei depositi dei Musei di Capua, Baia, Sorrento e nei depositi di Capri. A questa già cospicua quantità di materiali conservati sul territorio campano, con lo scopo di rintracciare il maggior numero di esemplari di provenienza campana per facilitare lo studio produttivo e contestuale, si sono aggiunti numerosi oggetti confluiti per diversi motivi nelle collezioni di musei italiani fuori dalla Campania o all'estero. Per questi oggetti, spesso passati di collezione in collezione, è stato riscontrato solo il dato di provenienza dalla città ma non purtroppo il preciso contesto di rinvenimento.

Il lavoro è stato pertanto mosso dalla necessità di ridefinire e arricchire i termini di un discorso già particolarmente articolato, le cui variegate componenti non sono sempre tenute nella dovuta considerazione. Infatti la comprensione di un fenomeno produttivo di così vasta e duratura portata è possibile solo attraverso una precisa indagine che tenga conto di un'analisi del repertorio iconografico, del processo di diffusione e produzione del materiale, dei procedimenti tecnici e delle motivazioni della committenza. Attraverso questi elementi è possibile tracciare le fila di un fenomeno artistico, che in ultimo nell'individuazione di centri di produzione e botteghe può fornire per un limitato ambito territoriale lo spunto per riflessioni di carattere funzionale e sociale. Il testo organizzato e sviluppato in questi termini si propone quindi, dietro un accurato ed elaborato studio iconografico, volto all'inquadramento del repertorio canonico implementato dalle nuove attestazioni, di restituire un'organicità agli esemplari provenienti dalla Campania, spesso tra I sec. a.C. e I sec. d.C. indicatore delle tendenze e degli indirizzi della committenza colta romana rispetto al mercato artistico nel suo momento di maggior sforzo produttivo.

²⁰ Sgarlata 1995; Sgarlata 1997.

²¹ La provenienza da Ercolano si è radicata a partire dall'inventario Arditì, redatto a partire dal 1819 e compare in numerose pubblicazioni recenti, da ultimo Guidobaldi, Guzzo 2010, p. 258, scheda C1. Solo Ciotola 2013, p. 40, nota 71, ha segnalato questo errore.

1. Il "neoatticismo": definizione e inquadramento storico-critico

1.1. Storia degli studi

Il concetto di neoatticismo, nato nel XIX secolo, ha goduto di ininterrotta fortuna fino ai giorni nostri, nonostante il suo significato sia mutato nel tempo. Inizialmente fu definito neoattico un determinato gruppo di scultori classicistici di Atene mentre in seguito furono individuate molte botteghe di scultori neoattici e si parlò di una scuola neoattica o di una tecnica di lavorazione neoattica o di una serie di motivi neoattici o ancora di una corrente neoattica¹.

Il concetto di "arte neoattica" o di "scuola neoattica" fu utilizzato per la prima volta nel 1853 da H. Brunn², per designare le opere tardo-ellenistiche e di età imperiale che si distinguevano dalle produzioni dell'arte attica antica, i cui autori si firmavano come ateniesi. Questi scultori, attivi dal II a.C. al II d.C., si ispiravano secondo Brunn ai modelli più antichi nella concezione e nei principali motivi, mancando però di originalità. Le produzioni neoattiche, pur essendo affini alle creazioni classiche nei temi, nelle forme e nello stile, nascevano da una concezione puramente esteriore e materiale con lo scopo di decorare con raffinatezza ed eleganza. Egli notò anche che accanto ai lavori firmati dai neoattici esistevano molte altre opere artisticamente affini prive di firme.

Nel 1889 Hauser³ tentò di cogliere i tratti distintivi del neoatticismo rispetto al più vasto panorama dell'arte coeva. Analizzando principalmente i rilievi figurati e in questo modo dando inizio alla separazione tra scultura a tutto tondo e a rilievo, stabilì che numerosi tipi di figure derivanti per lo più dalla scultura ateniese classica appartenevano a varie botteghe di scultori, che riproducevano ecletticamente opere di "tutti i tempi e scuole". Anche Hauser, quindi, negava l'originalità e la capacità artistica degli autori che a suo avviso neanche nei capolavori raggiungevano il livello dell'arte antica. Anche gli acquirenti venivano disprezzati e ritenuti portatori di una cultura superficiale. Nel 1913 poi Hauser⁴ considerò vari centri di produzione a Pergamo e ad Alessandria ma pose la sede degli artisti neoattici ad Atene, tesi rafforzata dalla scoperta della nave di Mahdia che trasportava oggetti neoattici in marmo pentelico.

Nel 1922 Löwy⁵ estese il concetto di neoatticismo a quasi tutti i motivi dell'arte decorativa greca tardo-ellenistica e dell'arte romana tardo-repubblicana e imperiale, che, secondo lui, sarebbero stati realizzati con pochissima attenzione al significato e all'unità

¹ Le notizie più importanti sul fenomeno e la storia degli studi sono in *EAA Suppl.* II, 3 (1995), s.v.

² Brunn 1853.

³ Hauser 1889.

⁴ Hauser 1913, in part. pp. 53-54.

⁵ Löwy 1922.

stilistica delle opere. Dopo le argomentazioni di Löwy, studiosi come von Schönebeck⁶ e Richter⁷ proposero per la prima volta di abbandonare le denominazioni "neoattico" e "arte neoattica" ma il concetto rimase invariato, poiché non si voleva negare l'origine ateniese di quell'arte classicistica ed eclettica. Nel 1940 Giovanni Becatti⁸, infatti, individuò i motivi della nascita dell'arte classicistica ad Atene nell'ambiente intellettuale che si era costituito in questa città, dove la borghesia erudita, reagendo al crollo dei valori politici ed economici, si dedicò interamente alla vita culturale ed ebbe come riferimento la grandezza artistica e spirituale dell'epoca classica. Becatti comunque riferì il concetto di neoclassicismo non all'intera arte classicistica ma solo alla produzione in serie di rilievi decorativi, basi, candelabri marmorei, crateri, puteali ecc. Vi fu quindi una tradizione ininterrotta di temi e motivi classici nella produzione artistica ateniese come confermano le ricerche successive di Hausmann⁹ e Matz¹⁰ ma questo non spiega la nascita del neoclassicismo perché sculture non provenienti dall'Attica e non affini alle officine ateniesi dimostrano che tra il IV e il III sec. a.C. anche scultori di altre regioni amavano ispirarsi a motivi classicistici. La dissertazione di Fuchs, edita nel 1959¹¹, analizzò la natura dell'arte neoattica e il metodo di lavoro dei neoattici, non indagando tanto la provenienza degli artisti e dei monumenti quanto la potenza dei prototipi cui essi si rifacevano, come dichiara il titolo dell'opera "*Die Vorbilder der neuattischen Reliefs*".

È chiaro però che tanti tipi di opere e motivi appartenenti al neoclassicismo non possono essere ritenuti riproduzioni di prototipi ateniesi classici. Secondo Bianchi Bandinelli¹², carattere essenziale dell'arte neoattica è la combinazione di vari motivi arcaistici, classicistici ed ellenistici a cui spesso, dal I sec. a.C., si sono aggiunti elementi dell'epoca e quindi, secondo l'autore, il concetto è inadeguato ad esprimere lo stile e il gusto di una certa epoca storica. Entro questo panorama di studi Stewart¹³ ha tentato di riconoscere come possibile inventore dell'arte neoattica non un *Athenaios* ma *Damophon* di Messene.

A partire dagli anni Ottanta videro la luce una serie di studi per noi imprescindibili che segnarono una decisa inversione di tendenza nella metodologia di analisi dei manufatti a rilievo e nella concezione del problema del neoatticismo. Il tema è stato, infatti, affrontato sulla base della ripartizione in categorie di materiali, per le quali si è tenuto conto in prima istanza del supporto, poi del tema proposto e infine del modello d'origine. Negli studi riguardanti le lastre¹⁴, i candelabri¹⁵, i crateri¹⁶, gli altari¹⁷ e i puteali¹⁸

⁶ von Schönebeck 1938.

⁷ Richter 1951, p. 52.

⁸ Becatti 1940.

⁹ Hausmann 1959.

¹⁰ Matz 1968.

¹¹ Fuchs 1959.

¹² Bianchi Bandinelli 1969, pp. 202-203.

¹³ Stewart 1979, pp. 52-53.

¹⁴ Froning 1981.

¹⁵ Cain 1985.

¹⁶ Grassinger 1991.

¹⁷ Dräger 1994.

la definizione del concetto di produzione neoattica è stata abbandonata a favore di una più generale indicazione dei criteri compositivi, che determinano produzioni chiamate eclettico-classicistiche¹⁹. L'impostazione metodologica ha permesso di comprendere per la prima volta in una stessa opera tutte le produzioni a soggetto mitologico e di impronta greca dalla metà del II sec. a.C. al II sec. d.C.²⁰ Lo studio di questi oggetti è stato organizzato su base iconografica, secondo una classificazione tipologica dei diversi schemi figurativi proposti, ad eccezione del lavoro di Grassinger sui crateri marmorei, nel quale l'autrice ha tentato una suddivisione cronologica e poi tipologica. I loro risultati, sintetizzati nel lucido contributo di Cain e Dräger, comparso in occasione della completa edizione dei materiali del carico della nave di Mahdia²¹, si orientano verso una concezione del fenomeno artistico neoattico indirizzato verso un'asettica riproduzione classicistica di modelli precedenti con il precipuo obiettivo di soddisfare la clientela romana. Al centro del loro lavoro artistico non ci sarebbe un paradigma etico o estetico come l'utilizzo e l'ampiamiento dell'arte dell'Atene classica, bensì gli scultori rispondevano alle richieste del mercato d'arte che era definito dai principali desideri degli acquirenti romani. La modalità eclettica dell'arte non viene ricondotta ad una scuola di scultori ben definita, ad una regione o ad un genere, poiché le domande del mercato riguardano altrettanti diversi centri artistici greci.

Alcune considerazioni di Zagdoun, rimaste in parte inascoltate, hanno aperto il campo ad un diverso approccio all'arte neoattica. Da un'analisi accurata della documentazione archeologica emerge infatti che sono ben pochi i modelli noti dell'arte ateniese classica, accanto ai quali è necessario porre in risalto il valore creativo e originale degli scultori tardo-ellenistici che crearono tra II e I sec. a.C. nuovi modelli, ispirandosi all'arte classica del passato. Come, infatti, l'arte arcaistica si ispira all'arte arcaica così modelli di epoche differenti hanno fornito lo spunto per la creazione di un linguaggio artistico greco coerente, che si basa sulla ripresa della tradizione del passato. Inoltre Zagdoun ha criticato fortemente l'assunto di Fuchs, secondo il quale l'arte neoattica è priva di contenuti ed è destinata solo ad uso decorativo²², poiché le attestazioni archeologiche di Atene dimostrano il valore religioso ancora vivo nelle produzioni di epoca romana. Questi concetti saranno poi ripresi da Touchette, che tenterà di rimarcare il valore pubblico e sacro dei prodotti neoattici sia in Italia²³ sia in Grecia²⁴.

¹⁸ Golda 1997.

¹⁹ Froning 1981, pp. 8-9; Cain 1985, pp. 140-142; Grassinger 1991, pp. 52-54, 140-141; Dräger 1994, pp. 68-73; Golda 1997, p. 4.

²⁰ Si era infatti creata nella tradizione di studi una diversificazione tra rilievi neoattici, ispirati a modelli della Grecia classica, e *Schmuckreliefs*, rilievi decorativi, di tradizione ellenistica e per lo più basati su tematiche dionisiache.

²¹ Cain, Dräger 1994.

²² Da questa considerazione scaturisce l'uso invalso per molti anni di definire i rilievi greci a soggetto mitologico come "*Schmuckreliefs*", termine confluito anche nel titolo di due basilari contributi Froning 1981 e Hundsatz 1987.

²³ Touchette 1998a.

²⁴ Touchette 1998. Lo stesso Hundsatz 1987, pp. 108-109, analizzando i rilievi a soggetto dionisiaco, si accorge della valenza sacrale che possedevano questi oggetti, i quali non potevano essere definiti unicamente come rilievi "decorativi".

Emerge dunque come negli anni Ottanta e Novanta sia iniziato un processo di ridefinizione della posizione di Atene nel processo di elaborazione dei prodotti artistici e del ruolo del *Vorbild*. In questo senso si pongono le ricerche di Fullerton²⁵, che, sul finire degli anni Novanta, ha tentato di proporre una diversa collocazione cronologica dell'origine delle riproduzioni classicistiche e nuove concezioni ideologiche. Secondo l'autore gli studiosi finora citati avevano cercato di individuare i modelli classici o anche il modo in cui i prototipi erano stati variati o immagini classiche erano state usate insieme a quelle ellenistiche. Egli propone invece di abbandonare il concetto di prototipo, suggerito dal fatto che l'arte neoattica è molto ripetitiva. Il rapporto tra copia e prototipo va invertito perché già in età classica coesistevano riproduzioni ed originali ed è accertato che serie di repliche romane possono derivare da un originale romano. È preferibile quindi considerare la produzione classica ed ellenistica come una fonte di tipi neoattici e non necessariamente come un insieme di prototipi, tanto che l'autore arriva a negare il concetto stesso di "classicismo". La collocazione del fenomeno di ripresa di modelli greci secondo un gusto classicistico deve collocarsi, secondo Fullerton, non intorno alla metà del II sec. a.C. bensì nella prima metà del I sec. a.C. e la nave di Mahdia costituirebbe uno dei primissimi esempi.

Friederike Sinn ha concentrato invece la propria attenzione sui processi selettivi operati nella società romana per i rilievi greci, sia originali classici sia repliche. L'interesse per i rilievi corrispose all'inizio del mercato artistico di natura privata con scopo decorativo che seguì le razzie operate nei santuari greci. Dunque questi oggetti a rilievo, sottratti da santuari o tombe, furono importati in Italia nel II sec. a.C. e all'inizio del I sec. a.C., come testimonia anche la nave di Mahdia. Solo successivamente, nella seconda metà del I sec. a.C. si sostituirono fiorenti produzioni di copisti attive sia in Grecia che a Roma e principalmente emerge l'attività di scultori provenienti da Delo, Rodi e Atene. L'autore sottolinea che gli studi più recenti si sono soffermati sulla ricerca dei modelli, che possono essere combinati e associati oppure mescolati a nuove composizioni, che le rendono quindi "eclettica". Si sofferma poi sulla possibilità che questi oggetti abbiano una funzione "decorativa" o "religioso-salcrare". Egli, pur affermando la possibilità che le sculture mantenessero l'originario valore religioso all'interno dei nuovi luoghi espositivi romani, preferisce vedere, sulla scorta delle lettere di Cicerone, una valenza estetica e decorativa di tipo tematico alla base delle scelte della committenza romana. Lo studio del Sinn ha il merito di focalizzare l'attenzione su alcune felici creazioni di epoca tardo-ellenistica, come i rilievi di *Ikarios* e quelli di Menandro.

Negli ultimi anni gli studi di carattere generale hanno lasciato spazio a trattazioni che tengono in considerazione la particolarità della componente territoriale. Mario Denti²⁶, nell'ottica della tendenza degli ultimi decenni, traccia le linee generali per una migliore definizione del fenomeno del neoatticismo secondo criteri storici piuttosto che stilistici ed iconografici. Lo studio dell'arte ellenistica e romana passa per i nomi dei

²⁵ Fullerton 1998.

²⁶ Denti 2007.

committenti, per le occasioni della realizzazione delle opere, per la firma degli artisti. L'obiettivo dello studioso deve essere quello di costituire una "geografia storica" della scultura ellenistica. In uno stesso discorso critico non si possono inserire oggetti prodotti in Italia, in Grecia e in Asia Minore, per questo è necessario proporre analisi di carattere geografico. L'individuazione dei luoghi di rinvenimento delle sculture può aiutare a riconoscere l'attività di singoli *ateliers* e di qui si può risalire all'esistenza di un qualche intervento evergetico di un determinato personaggio, avvalorato da altri documenti che permettono la ricostruzione storica. Nello specifico l'autore tenta di tracciare i lineamenti storici e artistici delle produzioni neoattiche della Cisalpina.

Negli ultimi anni si può segnare in generale un ritorno alla valorizzazione di Atene quale centro propulsore del fenomeno di produzione artistica in epoca tardo-ellenistica e romana. In questo senso si segnalano i lavori trasversali di Palagia²⁷, Kokkorou-Alevra²⁸ e Fittschen²⁹. Quest'ultimo in particolare pone l'accento su alcuni punti basilari, ben noti ma forse nel tempo adombrati da considerazioni contraddittorie. L'indicazione delle opere come neoattiche, soprattutto per le statue, è dovuta alla presenza delle firme su molte di queste. Di recente si è sostenuto che il termine neoattico è inadatto poiché la ripresa del passato non è un fenomeno limitato ad Atene ma si può osservare anche in altri centri artistici greco-ellenistici. Questa deduzione non risolve però il problema dei rapporti eventualmente esistenti tra i vari centri e di quale di questi abbia avuto il ruolo di precursore. Secondo Fittschen è Atene il luogo che con più probabilità può aver giocato il ruolo principale poiché sono moltissime le repliche di opere famose presenti in città e solo ad Atene potevano trovarsi gli originali necessari per permettere l'utilizzo della "tecnica a punti", adoperata per la loro esatta riproduzione. Si sa da tempo che già nel II sec. a.C. la scuola ateniese lavorò per l'Italia e che successivamente molti scultori sono andati a lavorare sul luogo; il fatto che le firme siano prive di patronimico e demotico indica che gli scultori non intendevano farsi riconoscere in Attica; esse servivano agli acquirenti per verificarne la qualità. Altro elemento dirimente è l'uso del marmo pentelico che presuppone la lavorazione ad Atene o in Attica, anche se nelle produzioni neoattiche sono attestati altri marmi come il pario oltre al bronzo. Fittschen auspica poi studi più estesi sul tipo di marmo ma paventa anche la possibilità concreta che non viaggiassero solo sculture finite ma anche blocchi di marmo poi lavorati in Italia. Le prove dell'esistenza ad Atene di officine neoattiche sono offerte da tre fattori: per prima cosa ad Atene sono state trovate repliche di tutti i generi scultorei prodotti in questo periodo, dai capitelli fino ai crateri e ai troni; in secondo luogo l'elemento più convincente è costituito dalla nave di Mahdia proveniente da Atene e diretta in Italia, sulla quale sono stati trovati diversi generi di prodotti scultorei, tra cui i candelabri, attestati finora solo in Italia e mai ad Atene; infine le fonti letterarie, e in particolare Cicerone, confermano inequivocabilmente la presenza ad Atene di un mercato artistico di copie neoattiche.

²⁷ Palagia 1997.

²⁸ Kokkorou-Alevra 2001.

²⁹ Fittschen 2008.

1.2. Origine e sviluppo della produzione

Il "neoatticismo" è inteso come quel fenomeno storico-artistico, nel quale, in un lungo arco di tempo dal II sec. a.C. al II sec. d.C., i processi creativi sono improntati ad gusto retrospettivo di stampo classicistico, che si concretizza attraverso la libera combinazione di motivi arcaici, classici, ellenistici e nuove creazioni. Oltre questo concetto generale, più volte ripreso e analizzato, è necessario fermare alcuni lineamenti basilari inerenti all'origine e allo sviluppo di questo linguaggio artistico, con particolare riferimento alla produzione a rilievo.

L'etichetta, cui oggi si può attribuire solo un "significato", delinea le tendenze dei primordi, allorquando si propose con forza la centralità della città di Atene e dell'Attica nei processi produttivi dei manufatti tardo-ellenistici e romani di impronta classicistica. Tentativi di spostare l'attenzione da Atene ad altri centri ellenistici, fra tutti Pergamo e Alessandria, sono stati condivisi da più studiosi³⁰, ma il ruolo preminente e precursore di Atene, come dimostrato da ultimo da Fittschen³¹, deve indubbiamente rimanere saldo, anche in virtù delle attestazioni archeologiche, come quella della nave antonina affondata nel Pireo³². Tra i più antichi centri di riproduzione di sculture antiche, attraverso un gusto retrospettivo volto all'esaltazione culturale della dinastia regnante, si annovera nel II sec. a.C. il regno ellenistico di Pergamo, dove è stata rinvenuta tra le altre una replica dell'Atena *Parthenos* in marmo pentelico³³. Allo stesso modo altri esempi sono ravvisabili ad Atene e a Delo ma è con il volgere del secolo che si assiste alla vera e propria organizzazione di officine che producono cospicue quantità di opere in marmo in funzione di una loro commercializzazione. I relitti di Mahdia e Anticitera offrono una panoramica unica sul fenomeno imperante tra II e I sec. a.C., fornendo verosimilmente i primi nitidi esempi del lavoro di botteghe la cui impronta nel carico delle navi, per così dire, è rimasta sigillata. È pur vero comunque che le navi trasportavano non solo prodotti di nuova creazione ma anche originali di epoca classica, la cui attestazione è ben nota attraverso fonti letterarie e archeologiche³⁴. La nave di Mahdia, rinvenuta al largo della costa settentrionale africana e diretta da Atene in Italia, è datata intorno tra l'80 e il 70 sec. a.C. e trasportava numerosi materiali marmorei d'arredo, quali statue, crateri e candelabri³⁵, mentre la nave affondata ad Anticitera nel Mar Egeo e probabilmente proveniente da Delo è datata nel secondo quarto del I sec. a.C.³⁶ Testimonianze archeologiche di queste prime produzioni in Italia sono molto difficili da rintracciare dal momento che la maggior parte dei prodotti databili tra fine II e inizio I sec. a.C. sono per lo più decon-

³⁰ Vd. Cain, Dräger 1994.

³¹ Fittschen 2008.

³² Stefanidou-Tiveriou 1979.

³³ Fullerton 1990; Niemeier 1985, in part. pp. 154 ss.; Schalles 2004.

³⁴ Su questi argomenti si vedano i recenti lavori di Cirucci 2005; Cirucci 2009; Comella 2011; Bravi 2012; con bibl.

³⁵ Fuchs 1963; *Wrack* 1994; Coarelli 1996.

³⁶ Bol 1972; Himmelmann 1994.

testualizzati. Un complesso, tuttavia, interessante composto da sculture ornamentali funzionali alla decorazione di una residenza di lusso è stato rintracciato a Fianello Sabino, nel Lazio settentrionale³⁷. Le sculture, rinvenute in ottimo stato di conservazione in una fossa realizzata nel V sec. d.C. in funzione dell'erezione della chiesa di S. Maria Assunta che insiste sulla villa antica, sono state attribuite ad un'officina di Delo, in virtù degli stretti legami rintracciati tra alcune sculture di Fianello Sabino e altre del relitto di Anticitera³⁸. D'altronde l'importanza del centro cicladico, che ebbe vita breve dopo il saccheggio di Mitridate, è già ampiamente nota attraverso fonti letterarie e archeologiche, soprattutto quale centro produttivo di trapezofori³⁹. Le sculture di Fianello Sabino sono tutte ascrivibili ad una stessa bottega e databili intorno al 100 a.C. Simili datazioni e legami culturali sono rintracciabili a *Praeneste*, dove non esiste un contesto così omogeneo ma i materiali più antichi rivenuti sono probabilmente da mettere in relazione con queste prime importazioni greche tra fine II e inizio I sec. a.C.,⁴⁰ quando probabilmente è il Lazio interno ad essere interessato maggiormente da questo fenomeno.

Importanti per comprendere la destinazione di queste opere nella prima metà del I sec. a.C. sono le lettere di Cicerone⁴¹, dalle quali risulta che esse non erano commissionate, almeno in una prima fase, ma scelte tra quelle che il mercato offriva. L'arpinate infatti nel 67 a.C. scrive ad Attico di aver pagato 20.400 sesterzi per i *signa Megarica* che questi gli aveva procurato e gli ricorda le *hermae pentelici cum capitibus aeneis*, di cui gli aveva commissionato l'acquisto e che dovevano essere spedite sulla nave di Lentulo o su un'altra disponibile⁴². In una lettera successiva⁴³ questo argomento è rimarcato e sono nuovamente menzionate le navi di Lentulo. Oltre alla supposta identificazione di questo personaggio con *P. Cornelius Lentulus Spinther*, console nel 57 a.C., amico di Cicerone e proprietario di *horti a Puteoli*⁴⁴, dove probabilmente aveva interessi commerciali, queste lettere di Cicerone chiariscono le modalità di acquisizione degli oggetti d'arte ad Atene, le quali appunto prevedevano una scelta da parte di terzi su una vasta gamma di sculture senza la diretta intercessione del committente. Poteva, d'altronde, accadere che gli oggetti acquistati non corrispondessero alle richieste del committente poiché non adeguate al tipo di ambiente che dovevano decorare, come è evidente da una lettera di Cicerone a Fabio Gallo⁴⁵, reo di aver acquistato statue di Baccanti e di Marte; il retore spiega che le Baccanti sono pregevoli dal punto di vista estetico ma non sono appropriate alla decorazione della sua biblioteca, mentre il Marte non si adegua al suo spirito, mai incline alla guerra ma piuttosto alla cultura e alla sapienza.

³⁷ Vorster 1998.

³⁸ Vorster 1998, p. 55.

³⁹ Coarelli 1996; Lang 2006-7.

⁴⁰ Agnoli 2002, pp. 15-21.

⁴¹ Si veda soprattutto Neudecker 1988, pp. 8-18. Sulla questione del commercio d'arte vd. Coarelli 1996. Sul commercio del marmo pentelico in epoca repubblicana anche Bernard 2010.

⁴² Cic., *ad Att.* I, 8, 2.

⁴³ Cic., *ad Att.* I, 9, 2.

⁴⁴ Sulle attività commerciali in campo artistico di *Puteoli* vd. Demma 2010

⁴⁵ Cic., *Fam.* 7, 23.

Come è evidente, sono numerosi gli spunti di riflessione riguardanti lo sviluppo nel I sec. a.C. del mercato artistico in Italia ed altri se ne potrebbero aggiungere⁴⁶. Se, di contro, ci soffermiamo sulle attestazioni che riguardano prodotti di lusso a rilievo, che invasero le città e le ville romane tanto quanto le sculture a tutto tondo, la documentazione delle fonti letterarie si fa più scarna. È ancora Cicerone⁴⁷ a fornirci importanti testimonianze: egli in una lettera all'amico Attico commissiona l'acquisto di manufatti ateniesi per decorare l'*atriolum* della sua villa a Tuscolo⁴⁸, dopo aver acquistato ornamenti γυμνασιώδη per il suo giardino⁴⁹, e cita specificamente un *typos* e due *putealia sigillata*. Su questi ultimi è molto semplice dedurre che si tratta di puteali marmorei scolpiti a rilievo⁵⁰, mentre i *typoi* sono stati generalmente collegati alle lastre marmoree a rilievo di nuova produzione⁵¹. Nelle fonti letterarie τύπος designa i significati di "carattere", "sagoma", "idea generale" e "modello" e in secondo luogo di "schizzo", "modello". Pertanto la sensazione generale prevede in campo artistico - e in particolare nel campo della coroplastica - un rapporto da un soggetto imprimente su un corpo ricettivo molle e pertanto la parola e i suoi derivati si legano al verbo μάσσω e ai suoi derivati⁵². Secondo un'accezione più allargata τύπος è passato ad indicare l'immagine lavorata a rilievo e la figura scolpita⁵³. Con questo significato il termine è usato in Erodoto e soprattutto in Pausania⁵⁴.

L'attività copistica di ornamenti marmorei di lusso è testimoniata dalle fonti anche in Italia, in particolare a Roma nello stesso arco cronologico, se interpretiamo correttamente un passo di Plinio⁵⁵, il quale ricorda come lo scultore Arcesilao vendesse agli stessi artisti i *proplasmata*, cioè i modelli in argilla, ad un prezzo più alto delle opere stesse e per il cavaliere Ottavio avesse realizzato il modello in gesso di un cratere, pagato un talento. Questo *proplasma* venduto ad Ottavio deve ragionevolmente essere riconosciuto come bozzetto preparatorio forse consegnato ad una bottega meno dispendiosa con l'incarico di realizzare il prodotto finale oppure come il calco di un cratere realizzato nella bottega di Arcesilao e più costoso delle sue copie⁵⁶.

Gli elementi di arredo marmoreo erano generalmente usati per arricchire in modo raffinato palazzi e ville private e costituirono l'eredità degli originali razziati durante le battaglie di conquista del II sec. a.C., allorquando i romani conquistarono le città della Magna Grecia e della madrepatria e trasportarono a Roma e in Italia gli oggetti più preziosi per arricchire le città e per la propria gioia personale⁵⁷. Secondo Livio⁵⁸ e Plu-

⁴⁶ Si vedano soprattutto Coarelli 1996; Papini 2010; Bravi 2012.

⁴⁷ Cic., *ad Att.* I, 10, 3.

⁴⁸ Sulle proprietà e le dimore di Cicerone vd. Papini 2010.

⁴⁹ Cic., *ad Att.* I, 1, 5; I, 4, 3; I, 6, 2; I, 8, 2; I, 9, 2.

⁵⁰ Golda 1997, pp. 1-2.

⁵¹ Froning 1981, pp. 8-9. Baumer 2001 preferisce, al contrario, interpretare questi *typoi* come rilievi votivi.

⁵² Anguissola 2012, pp. 88-91.

⁵³ Roux 1961; Seelbach 1984, pp. 175-176.

⁵⁴ Anguissola 2012, p. 89.

⁵⁵ Plin., *Nat. Hist.* 35, 155-156.

⁵⁶ Anguissola 2012, p. 81.

⁵⁷ Papini 2010.

tarco⁵⁹ la passione dei romani per le opere d'arte greca ebbe inizio dopo la distruzione di Corinto nel 146 a.C. e la conseguente razzia operata da L. Mummio, con il cui bottino il generale romano abbellì non solo Roma ma anche l'Italia. D'altronde il passaggio dall'uso trionfale di questi oggetti ad uno estetico in ambito privato è testimoniato già da Catone, che condanna l'inadeguatezza di immagini di divinità di valenza sacra per fungere da "*suppellex*" nelle case⁶⁰. Anche Cicerone, diversi decenni dopo dichiarerà che "[...] l'intera Asia e l'Acaia e la Grecia e la Sicilia si sono raccolte negli spazi interni di un ristretto numero di ville"⁶¹. In seguito, i nobili romani raggiunsero una discreta conoscenza sviluppando delle preferenze che modificavano in parte la loro concezione artistica nonostante altri casi di razzie continuarono nel I sec. a.C., come accadde con Verre⁶². Una certa diffusa consapevolezza dei precetti storico-artistici greci si affermò grazie alla lettura e traduzione di trattati greci, come quello di *Xenokrates* della metà del I sec. a.C.⁶³, le cui tracce si vedono in diversi spunti presentati da Cicerone nelle orazioni proprio contro Verre⁶⁴.

La situazione delle officine di scultori ateniesi è alquanto complicata. Ad esempio la famiglia di *Timarchides* nel II sec. a.C. si era assicurata ricchezza e potere grazie ad una grande impresa di officine⁶⁵ ma esistevano naturalmente anche molti *ateliers* più piccoli che producevano i rilievi funerari di modesta fattura per esigenze locali. Tra i singoli artisti è noto *C. Avianus Evander*, liberto di un amico di Cicerone che in un'officina a Sicione dove risiedeva produceva tra l'altro anche per il suo patrono e per Cicerone, per poi spostarsi al servizio di Marco Antonio e di Augusto.

L'attività dei copisti dipendeva direttamente dai criteri di scelta dei compratori romani ed era comunque percepita come una grande opera che portava la firma dell'autore o del proprietario dell'officina. Il livello di precisione delle copie di artisti tardo-ellenistici e proto-imperiali era naturalmente più alto nelle officine ateniesi, perché in città si disponeva più facilmente di modelli esatti⁶⁶. L'attività degli scultori neoattici, tuttavia, non si può circoscrivere, come sarà ampiamente dimostrato in questo lavoro sulla Campania, solo alla riproduzione di modelli della grande arte classica ma si avvale di una serie piuttosto cospicua di *Umbildungen* e *Neuschöpfungen* tardo-ellenistiche e talvolta primo-imperiali che possono tranquillamente essere attribuite all'attività di botteghe operanti altrove - ad Alessandria ad esempio o in Italia, a Pozzuoli e a Roma -, proprio in virtù dell'assenza del legame "vincolante" del modello ateniese.

Un assunto, però, riguardante l'origine e la destinazione funzionale di questi oggetti deve essere chiarito e confutato. Negli studi più datati come in quelli più recenti⁶⁷

⁵⁸ Liv., 25, 40, 2.

⁵⁹ Plut., *Marc.* 21.

⁶⁰ Neudecker 1988, p. 5; Sinn 2000, p. 385.

⁶¹ Cic., *Ver.* 2, 5, 127.

⁶² Vd. Papini 2010.

⁶³ Neudecker 1988, p. 6; Sinn 2000, p. 386.

⁶⁴ Vd. Papini 2010.

⁶⁵ Vd. Denti 2007.

⁶⁶ Su questo soprattutto Fittschen 2008.

⁶⁷ Si veda ad es. Cain 2007; Fittschen 2008.

il fenomeno di ispirazione classicistica e di riproduzione di modelli attici è posto in relazione alla crescente e spasmodica ricerca, da parte dei nobili romani, di antichità greche in funzione di una loro esposizione come suppellettili decorative all'interno degli spazi espositivi delle lussuose *domus* o *villae* di Roma e della Campania. Questo fenomeno è veritiero, anche se non pienamente, solo a partire dalla prima metà del I sec. a.C., allorché effettivamente si collocano le testimonianze di Cicerone e le navi di Mahdia e Anticitera. Anzi è ancor più veritiero se si pensa ai primordi di questo fenomeno, ravvisabili sull'isola di Delo, dove il ritrovamento di prodotti neoattici come il rilievo con *Viergötterzug* in una casa, la *Maison du Lac*, deve essere messo in relazione con la presenza di *mercatores* italici residenti qui. La commercializzazione e la destinazione privata però possono essere intesi come una fase di sviluppo di una corrente artistica, improntata ad una rivalutazione storica e teorica del passato classico, come testimonia lo stesso Plinio⁶⁸ nel noto passo sulla morte e la rinascita dell'arte, quest'ultima avvenuta nel 156-3 a.C. Non è probabilmente un caso se i più antichi crateri, candelabri e puteali, chiara espressione di destinazione privata dei prodotti neoattici, si datino all'inizio del I sec. a.C., mentre prima di questa data sono scarsissimi se non inconsistenti i dati di una presenza di manufatti greci in Italia⁶⁹. Ad eccezione delle fonti su citate - che per il II sec. a.C. parlano di opere sottratte ai greci - testimonianze di una produzione neoattica nella seconda metà del II sec. a.C. in funzione della decorazione di ambienti privati romani non esistono. Di contro però esistono manufatti a rilievo, realizzati su lastre di formato medio-piccolo, che utilizzano temi iconografici cari alle produzioni dei secoli successivi, e trovati in Grecia. I luoghi nel quale essi furono ritrovati e la funzione che svolgevano all'interno del loro contesto espositivo permettono di chiarire come l'originaria produzione di manufatti di gusto classicistico non aveva una valenza esornativa bensì votiva e culturale⁷⁰. Ad esempio possiamo citare la nota base dei quattro dei in stile arcaistico del Museo dell'Acropoli di Atene, trovata appunto sull'Acropoli, ad Est del Partenone e accanto a questa i numerosi casi di raffigurazioni di Pan e le Ninfe⁷¹. In quest'ultimo caso si nota una continuità iconografica e culturale, poiché lo stesso tipo di *Manteltänzerinnen*, identificabili come Ninfe, è riprodotto su due lastre datate tra fine IV e inizio III sec. a.C. e su altre due della seconda metà del II sec. a.C. Le quattro lastre provengono dal santuario di Pan e le Ninfe presso le pendici dell'Acropoli di Atene, mentre un altro esemplare è stato rinvenuto presso un altro santuario di Pan e le Ninfe a Phyle, sul Parnete⁷². Allo stesso modo la *Rundtanz* di Pan e le Ninfe in stile arcaistico è nota da un rilievo di fine IV sec. a.C. a Parigi, privo di provenienza, e da repliche della seconda metà del II sec. a.C., rinvenute per lo più nella Grecia orientale, a Smyrna, Lindos, Dydimi, Cnido e Rodi⁷³, probabilmente in connessione con santuari legati al loro

⁶⁸ Plin., *Nat. Hist.* 34, 52.

⁶⁹ Sinn 2000, p. 386.

⁷⁰ Sull'aspetto votivo e religioso in Grecia nel periodo tardo-ellenistico e romano vd. soprattutto Schörner 2003.

⁷¹ Su questi esempi cfr. *infra*.

⁷² Vd. *infra*.

⁷³ Vd. *infra*.

culto, cui erano votati i rilievi, dal momento che in queste aree il culto godeva di una lunga e duratura fortuna⁷⁴.

Voglio dunque cogliere gli spunti forniti da alcuni studiosi, che hanno accennato alla possibilità che gli scultori ateniesi o greci di epoca tardo-ellenistica lavorarono al servizio dei santuari greci, ancora sicuramente pieni di vitalità⁷⁵. L'origine delle sculture a rilievo neoattiche è stata posta in connessione con la funzione votiva che dovevano assolvere da Schörner⁷⁶, il quale giustamente nell'analizzare gli aspetti culturali e religiosi della Grecia tardo-ellenistica e romana si accorge del valore ancora vitale di queste immagini in Grecia. Nella sua analisi divide infatti il fenomeno del neoatticismo tra II sec. a.C. e I sec. a.C. Pausania, tra l'altro, a proposito del portico del tempio di *Despoina* a *Lykoursura* riporta che rilievi marmorei, tra cui menziona uno con Zeus e le Moire, uno con disputa per il possesso del tripode tra Apollo ed Eracle, uno con Pan e le Ninfe e uno con *Polybios*, figlio di *Lykortas*, erano affissi al muro⁷⁷. Il Periegeta, dunque, documenta l'uso di decorare o di dedicare all'interno di aree santuariali di epoca tardo-ellenistica lastre di marmo e di affiggerle probabilmente alle pareti, così come avverrà più tardi nelle *domus* romane.

D'altronde la stessa Touchette⁷⁸, nell'analizzare le repliche della balaustra del tempietto di Atena *Nike*, percepisce il mutamento di iconografia e di significato nel passaggio dalla Grecia all'Italia dei prodotti neoattici. Infatti la replica della *Nike* tauroctona, riprodotta specularmente ai lati di un Dioniso con fanciullo su una base, conserva ancora le ali e dunque l'accezione divina. La base, forse dedicata in un santuario di Atene, è stata rivenuta riutilizzata in una villa di epoca romana. Al contrario le repliche "italiche" manifestano una trasformazione delle *Nikai* in semplici Menadi, per effetto della volontaria eliminazione delle ali.

La funzione votiva e religiosa di questi oggetti non sorprende se pensiamo alla grandissima quantità di prodotti redatti in stile arcaistico, che già nella forma artistica rievocano un'austera pietà religiosa. Proprio la forma arcaistica è l'indicatore principale della continuità e del radicato conservatorismo delle immagini sacre, come si vede ad esempio nelle note anfore panatenaiche, sulle quali l'immagine di Atena nella sua forma arcaica originaria rimane immutata nei secoli. Allo stesso modo immagini del repertorio classico potevano e dovevano costituire un importante richiamo alla sacralità dell'immagine divina. D'altronde il fenomeno della ripetizione di medesimi soggetti e a volte di identiche formule iconografiche è già noto in Grecia nel IV sec. a.C., allorché la produzione di lastre e basi votive offerte in dono da fedeli o da vincitori di agoni si fece intensiva, come dimostrano ad esempio i rilievi con *apobates* da Atene e Oropos⁷⁹. Si

⁷⁴ Vd. Larson 2001.

⁷⁵ Così si esprime Hausmann 1960, p. 96.

⁷⁶ Schörner 2003, p. 202. Vd. Papini 2000, p. 279 fa un accenno alla questione del neoatticismo criticando la posizione assunta ancora da Grassinger di ritenere le opere neoattiche degli oggetti solo d'ornamento. Prima di loro il contributo di Zagdoun 1993 è rimasto quasi totalmente inascoltato.

⁷⁷ Paus., 8, 37, 1-8.

⁷⁸ Touchette 1998.

⁷⁹ Vd. *infra*.

può quindi scorgere una continuità della formulazione del repertorio mitologico neoattico di II sec. a.C. e della funzione di questi manufatti con il genere votivo del IV sec. a.C. D'altronde è nel IV sec. a.C. e proprio nei rilievi votivi che si manifesta la prima ricezione dei modelli classici dei grandi scultori, che reinterpretano e ripropongono tanto opere a rilievo⁸⁰ quanto statue a tutto tondo⁸¹. Pertanto, secondo un lavoro "artigianale" le botteghe attiche di IV sec. a.C. utilizzavano in modi diversi i modelli della grande arte del secolo precedente come di quello in corso mediante l'utilizzo di un "campionario" di immagini dal quale attingere⁸², ponendo tale elemento sul piano di una conformità sacrale dell'immagine. Un esempio del processo produttivo artigianale dei rilievi votivi può essere testimoniato dalla nota Tribuna di Eshmun⁸³, creata probabilmente su commissione, la quale unisce e combina schemi compositivi diversi in modo paratattico, in una forma prossima a quella delle produzioni neoattiche. Nell'ottica dunque di un ritorno alla sacralità del passato, forse veicolata dai regni ellenistici come quello di Pergamo e quello lagide, gli scultori greci iniziarono a riprodurre e a creare immagini divine improntate ad un gusto classicistico, con lo scopo di ridare lustro alla propria tradizione. Questo aspetto non si esaurisce con l'incremento del mercato di esportazione dei prodotti in Italia e con il cambiamento di destinazione d'uso, come dimostrano ad esempio i frammenti di rilievo con le *Charites* di *Sokrates* di epoca augustea, rinvenuti alle pendici dell'Acropoli di Atene⁸⁴.

Allo stesso modo non si può attribuire un valore puramente esornativo ai rilievi neoattici, soprattutto per le lastre e le basi/altari, neanche in Italia, così da concepire questi prodotti quali immagini asettiche prive di significato. Già gli studi di Touchette⁸⁵ avevano tentato di dimostrare l'uso non prettamente privato di questi manufatti, che per lo più sono privi di qualsiasi dato di provenienza. In questo senso i materiali campani analizzati nei capitoli seguenti hanno dimostrato la precipua valenza sacrale dei prodotti neoattici, in relazione all'esposizione degli stessi in spazi pubblici e santuariali. Si può anche supporre che l'uso invalso in epoca romana di porre lastre su pilastri o di affiggerle alle pareti di portici nelle *domus* private derivasse da un uso prevalentemente votivo di tali oggetti, di cui sorprende anche la continuità d'uso. In tal modo si delinea una diversa ricezione dell'usanza greca all'interno degli spazi romani anche di natura privata.

Pertanto si deve concludere che i prodotti neoattici, creati in Grecia con l'obiettivo di rievocare la tradizione sacrale e culturale dell'antichità classica, si riconoscono quali copie e nuove creazioni a partire dalla metà del II sec. a.C. Con la definitiva occupazione della Grecia e il favore attribuito alle sculture greche iniziò un fiorente mercato arti-

⁸⁰ Neumann 1979, pp. 6-7.

⁸¹ Baumer 1997; Baumer 2000.

⁸² Baumer 2000, la quale parla proprio di "*cahiers de modèles*" utilizzati dagli scultori greci per i rilievi votivi, che potevano consistere in semplici disegni conservati e collezionati all'interno degli *ateliers* per non più di due generazioni. Meyer 1989, p. 246 parla allo stesso modo di "*Musterbücher*" e Lawton 1995, pp. 40, 66, 73 di "*workshop patterns*".

⁸³ Vd. *infra*.

⁸⁴ Monaco 1999-2000.

⁸⁵ Touchette 1998a.

stico che coinvolse i più colti aristocratici romani e le più importanti botteghe di scultura di Atene, Delo e altri centri dell'ellenismo greco. Questi prodotti arrivarono in Italia per soddisfare le esigenze private dei committenti e per arricchire di immagini di austera e veneranda antichità i luoghi pubblici e sacri delle città romane. L'immagine e il suo contenuto furono di volta in volta adattati alle esigenze della committenza, senza per questo perdere l'originaria valenza sacrale di cui erano portatori⁸⁶.

1.3. La produzione in stile arcaistico

La produzione scultorea che segue uno stile noto come arcaistico è caratterizzata da quella particolare tendenza che si esprime attraverso l'imitazione conscia e volontaria di forme e modalità espressive tipiche dell'epoca greca di VI e inizio V sec. a.C., detta comunemente arcaica, mediante una esasperazione manierata e ornamentale delle stilizzazioni plastiche in una veste nuova e originale. Gli elementi distintivi della cultura arcaica vengono isolati ed esaltati ma soprattutto vivacizzati attraverso una marcata eleganza decorativa. A differenza della tendenza arcaizzante, che consiste nella semplice permanenza nella cultura figurativa post-arcaica di stilemi e reminiscenze delle modalità espressive arcaiche attraverso una dotta trasmissione nelle forme esteriori, lo stile arcaistico è inteso come un vero e proprio linguaggio artistico propugnato e diffuso ampiamente nella cultura artistica greca. Proprio la sua ampia, e spesso meccanica, diffusione, cui si aggiunge il presupposto che vi è alla base, e cioè il richiamo ad una modalità espressiva anteriore e desueta, ha generato un lungo dibattito concernente la nascita e lo sviluppo di questa interessante corrente artistica.

La differenza tra opere realizzate in epoca arcaica e opere di epoca successiva realizzate in stile arcaistico era ben evidente già a Winckelmann⁸⁷, il quale notava l'incoerente giustapposizione di elementi riferibili a più epoche sul rilievo deliaco di Villa Albani. Egli distingueva infatti tra "*altertümlicher Stil*" e "*Nachahmung*", cioè stile antico e imitazione.

Il peculiare carattere di imitazione o richiamo dell'antico nelle produzioni arcaistiche viene sottolineato anche dai successori di Winckelmann, vale a dire soprattutto Aloys Hirt⁸⁸ e Georg Zoëga⁸⁹, finché sul finire del XIX secolo Hauser⁹⁰ iniziò ad interrogarsi sul significato e sulla contestualizzazione di questo particolare indirizzo artistico. Lo studioso, nell'ambito della sua più ampia disamina sui rilievi neoattici, tenta di fornire una classificazione tipologica e cronologica degli esemplari a lui noti. Per Hauser il

⁸⁶ Su questo concetto soprattutto Zagdoun 1993.

⁸⁷ Winckelmann 1783-84, II, pp. 99-100.

⁸⁸ Hirt 1805-16, I, pp. 8-10.

⁸⁹ Zoëga 1808, II, p. 98 parla di "stile arcaistico ossia manierato ad imitazione del più antico fare".

⁹⁰ Hauser 1889, pp. 158, 168-170.

presupposto fondamentale, che troverà grande fortuna, era la stabile presenza delle immagini arcaiche sulle anfore panatenaiche. Come già Zoëga, egli individuò come segno distintivo dell'arte arcaistica le forme manierate mentre ritenne che la sua origine si dovesse collocare nel V sec. a.C. come diretta prosecuzione dello stile arcaico, nonostante nella sua concezione ammetta l'esistenza di repliche di epoca romana. Lo stesso concetto di continuità ininterrotta tra l'arte arcaica e quella arcaistica e di naturale evoluzione dell'una dall'altra è espressa da Kekulé⁹¹ e da Bulle⁹², il quale attribuisce ai maestri della scuola severa l'elaborazione di questo stile.

Resta invece fondamentale il contributo fornito dal lavoro di Eduard Schmidt⁹³, che esamina nel dettaglio lo stile arcaistico in epoca greca e romana. La sua tesi, che ha avuto un largo consenso, verteva sull'individuazione di un certo numero di originali greci rintracciabili attraverso l'analisi filologica delle copie romane e fissava l'origine e lo sviluppo dell'arte arcaistica nel IV sec. a.C. Lo studioso prese in esame sostanzialmente quattro categorie di raffigurazioni, vale a dire il *Palladion* presente sulle anfore panatenaiche, i rilievi presenti sulla base con quattro divinità del Museo dell'Acropoli di Atene, i rilievi con Pan e le Ninfe e l'Hermes *Propylaïos* di Alcamene. A Schmidt si deve anche la prima demarcazione concettuale tra stile arcaizzante, che egli ammette già per tutto il V sec. a.C. e oltre, e stile arcaistico, nato appunto solo nel IV sec. a.C. ma concepito come una vera e propria corrente artistica.

Giovanni Becatti in due importanti lavori⁹⁴ manifesta la sua ferma opposizione all'approccio e alle datazioni di Schmidt. Sostanzialmente egli, attraverso un riesame delle attestazioni, ritiene che il fenomeno dell'arcaismo sia da attribuire interamente all'epoca ellenistica, tra III e I sec. a.C., e non all'epoca classica o tardo-classica. Conclude infatti sostenendo che lo stile arcaistico non è «evoluzione dell'arcaico, ma dotta e decadente creazione esperta e decorativa dell'ambiente particolarmente attico dell'ellenismo⁹⁵». La sua interpretazione cronologica è influenzata dal più ampio studio sulle produzioni neoattiche, pubblicato l'anno precedente, nel quale necessariamente rientravano anche le produzioni in stile arcaistico. Secondo Becatti, i prototipi sarebbero stati elaborati nel III sec. a.C. attraverso una trasformazione degli elementi distintivi dell'epoca arcaica, ecletticamente rivisitati con un disegno vivace e ornamentale. A partire da questi modelli sarebbero state create le copie che compaiono a partire dal II sec. a.C. e sono contraddistinte da una meccanica e scialba ripetizione e riproduzione di stampo artigianale.

Questa opinione non è stata accolta da Fuchs⁹⁶, il quale ha analizzato singolarmente le diverse attestazioni e ha proposto per lo più a collocare nell'ambito delle produzioni tardo-classiche l'originaria elaborazione dei modelli che ispirarono le copie tardo-

⁹¹ Kekulé 1870, p. 41.

⁹² Bulle 1918, p. 2.

⁹³ Schmidt 1922.

⁹⁴ Becatti 1941 (ristampato in Becatti 1987); Becatti 1941a. Cfr. anche EAA, I (1958), s.v. *Arcaistico, stile*, pp. 537-540 (G. Becatti).

⁹⁵ EAA, I (1958), s.v. *Arcaistico stile*, p. 540 (G. Becatti).

⁹⁶ Fuchs 1959, pp. 44-59.

ellenistiche e romane. Come noto, l'intento di Fuchs è quello da un lato di ricercare i prototipi e i modelli che utilizzarono i copisti neoattici e dall'altro di confermare che gli scultori ateniesi di epoca tardo-ellenistica richiama-vano nostalgicamente l'Atene classica.

Christine Mitchell Havelock nel 1964 pubblicò un'interessante lavoro⁹⁷ nel quale puntualizzava alcuni aspetti importanti della questione attraverso un'impostazione metodologica basata su dati certi, quali le epigrafi che fornivano datazioni più o meno circoscritte. Riguardo alle produzioni di epoca ellenistica la studiosa individuò due fasi: in un primo momento la ripresa dei precetti arcaici non aveva seguito, secondo l'autrice, un processo di consapevole imitazione di precisi modelli di epoca arcaica mentre in un secondo momento, a partire dal II sec. a.C., ebbe origine il vero e proprio arcaismo contraddistinto da una imitazione e riproduzione di modelli precedenti, che furono diffusi grazie all'utilizzo di cartoni.

Dietrich Willers nel 1975⁹⁸ avanza, invece, un'altra suggestiva proposta, secondo la quale lo stile arcaistico ebbe origine nel V sec. a.C. in relazione all'elaborazione delle statue di culto delle divinità. Viene, quindi, annullata la ripartizione convenzionale tra "arcaistico" e "arcaizzante", poiché egli considera "*subarchaisch*" quella particolare tendenza insita negli scultori di epoca classica a mantenere alcuni tratti espressivi dell'epoca arcaica, mentre con "*arcaistisch*" intende il consapevole ricorso al linguaggio arcaico.

A cavallo degli anni Novanta del secolo scorso, Mark Fullerton ha proposto una rilettura della scultura a tutto tondo in stile arcaistico⁹⁹ e una diversa tesi relativa alla genesi dei rilievi arcaistici¹⁰⁰. Lo studioso ha avuto il merito, per ciò che concerne le sculture a tutto tondo, di fornire una nuova classificazione tipologica degli esemplari attestati e di delineare tratti distintivi di scuole di scultori, localizzate non solo ad Atene ma anche in altri centri come soprattutto Pergamo. Per quanto riguarda le produzioni a rilievo Fullerton sostiene che non esistono veri e propri prototipi di epoca classica o tardo-classica. I prototipi sarebbero invece stati elaborati in epoca ellenistica sulla base di una reinterpretazione dei modelli arcaizzanti del IV sec. a.C.

Mary-Anne Zagdoun, invece, è più fortemente legata alle idee di Willers. Il suo lavoro risulta fondamentale poiché riassume, per la prima volta dopo Fuchs, tutti gli esemplari noti, in special modo per ciò che concerne le produzioni a rilievo. Più di recente gli studiosi si sono concentrati su singole tematiche o sulle sculture a tutto tondo come è il caso di Brahms¹⁰¹ e Hackländer¹⁰².

Sostanzialmente dunque esistono due filoni: con Schmidt e poi con Fuchs, Willers, Zagdoun e Brahms, si è instaurata una corrente di pensiero che propende verso un'unitarietà, poiché vede un'origine della scultura arcaistica nel V o IV sec. a.C., in diretta con-

⁹⁷ Havelock 1964.

⁹⁸ Willers 1975.

⁹⁹ Fullerton 1987; Fullerton 1990.

¹⁰⁰ Fullerton 1998.

¹⁰¹ Brahms 1994.

¹⁰² Hackländer 1996.

tinuità con l'epoca arcaica, mentre a partire da Becatti, in parte accolta da Havelock e Fullerton, si è affermata una visione più independentista, attraverso la quale l'espressione arcaistica è limitata ad una imitazione o ad un richiamo consapevole dello stile arcaico ma circoscritto all'età ellenistica.

Tralasciando ora la questione relativa allo stile arcaizzante e a quello arcaistico nell'ambito delle sue ripercussioni sulla plastica a tutto tondo di epoca classica, è importante in questa sede focalizzare l'attenzione brevemente su alcuni punti riguardanti le opere a rilievo realizzate secondo uno stile arcaistico.

Nonostante il lavoro del Fuchs sia partito da un assunto di base, vale a dire quello della indubitabile classicità dei modelli adottati dai neoattici, la sua impostazione metodologica, volta alla ricerca dei *Vorbilder* sulla base dello studio delle repliche tardo-ellenistiche e romane è stata quanto mai fortunata. Questo ovviamente vale per la scultura arcaistica così come per tutte le altre correnti artistiche e gli altri indirizzi tematici e iconografici. Credo, però, che la scultura arcaistica, più di quella fidiaca o tardo-classica o ellenistica, debba essere affrontata con una elasticità di base, che può successivamente essere confutata o approvata.

Se si mettono a fuoco gli elementi distintivi dei tipi iconografici delle singole divinità o dei singoli personaggi attestati nelle produzioni in stile arcaistico si nota una forte ripetitività ed enfattizzazione di alcuni motivi. La disposizione del corpo, che prevede una gamba avanzata ed una ritratta, la posizione meccanica delle braccia poste l'una più in alto e l'altra più in basso e la caratteristica resa dei bordi delle vesti attraverso il motivo a *zig-zag* sono comuni e peculiari della maggior parte delle produzioni arcaistiche. Le produzioni di epoca romana, soprattutto quelle più tarde di epoca adrianea, possono però aiutarci a comprendere quale sia stato il processo che ha generato i prototipi arcaistici.

Come già proposto da Zagdoun, un punto di partenza può essere il noto Puteale Albani, databile in età adrianea e conservato presso i Musei Capitolini. La superficie curva del vaso è decorata con una rappresentazione del *pantheon* olimpico, nel quale i dodici dei sono disposti paratatticamente in sequenza. Lo stile in cui sono realizzate le figure si ispira appunto alle modalità espressive di epoca arcaica. Da un'analisi attenta delle singole figure risulta evidente come in alcuni casi, ad esempio quello di Atena, si sia ricorsi ad immagini ben codificate nel repertorio neoattico, mentre in altri si siano adattati degli elementi peculiari dello stile arcaistico ad immagini non propriamente canoniche e forse desunte da diversi repertori figurativi. Questo elaborato meccanismo può forse essere esteso anche ad un'epoca più antica, vale a dire quando furono elaborati i prototipi nell'ambito delle officine neoattiche sulla base di modelli precedenti, di epoca arcaica, classica e tardo-classica. Ritengo, infatti, come già sostenuto da Fullerton¹⁰³, che non esistano in tutti i casi precisi *Vorbilder*, copiati e imitati pedissequamente in epoca ellenistica e poi combinati ecletticamente a formare teorie di figure. La genesi di un'immagine, soprattutto se a rilievo, si deve ricercare nel rapporto tra il prototipo, crea-

¹⁰³ Fullerton 1998.

to in una qualsivoglia epoca, e la sua fonte, che sia arcaica, classica o tardo-classica, così come la rielaborazione o *Umbildung* deve presupporre un prototipo. Ma queste interrelazioni non devono essere mai concepite in un modo meccanico né sincronico e soprattutto è necessario interrogarsi su quali fossero effettivamente le fonti a disposizione di coloro che elaborarono i prototipi.

Prendiamo in esame una delle più importanti attestazioni di arte arcaistica, oggetto di numerosi studi e discussioni, vale a dire la base dei quattro dei del Museo dell'Acropoli di Atene, inv. 1857, che rappresenta sulle quattro facce Atena, Hermes, Zeus ed Efesto in stile arcaistico. Secondo la ricostruzione del Fuchs, gli *ateliers* neoattici riutilizzarono in vario modo, e con diverse rielaborazioni, i modelli iconografici creati per la base di Atene, che egli colloca cronologicamente nel decennio 380-370 a.C.¹⁰⁴, come già precedentemente aveva proposto Schmidt¹⁰⁵. Contrariamente Becatti¹⁰⁶ e Havelock¹⁰⁷ datano la base di Atene intorno alla metà del II sec. a.C.¹⁰⁸ La riproduzione, infatti, secondo questi ultimi, di divinità olimpiche in stile arcaistico inizierebbe nel II sec. a.C.¹⁰⁹, e sarebbero non copie o rielaborazioni di modelli di IV sec. a.C. ma esse stesse creazioni eclettiche di II sec. a.C. Infine Harrison, seguito da Fullerton¹¹⁰, propone per questa base una datazione in età augustea¹¹¹, che è stata rifiutata da Willers¹¹² e Brahms¹¹³, i quali preferiscono propendere verso la datazione proposta da Fuchs.

Il punto di partenza per l'elaborazione tardo-classica di questa base, secondo Fuchs e Schmidt, era la figura di Atena, per la quale è innegabile il rapporto con le immagini sulle anfore panatenaiche. La sua relazione poi con numerose statue arcaistiche, quale soprattutto l'Atena tipo Monaco-Chigi¹¹⁴, denota non tanto un preciso e puntuale adattamento di una famosa statua arcaistica di epoca tardo-classica, quanto l'esistenza di un'immagine ben codificata di Atena che seguiva i canoni tipici dello stile arcaico. La fonte iconografica della figura dell'Atena sulla base di Atene può tanto rintracciarsi in un preciso *Vorbild* tardo-classico quanto in una generica concezione iconografica della dea, che è rimasta radicata nel repertorio figurativo delle officine greche. In realtà Michaela Fuchs¹¹⁵ ha proposto che la statua di Atena tipo Monaco-Chigi sia stata elaborata nella prima metà del III sec. a.C. sul modello di una generica figura femminile, nota

¹⁰⁴ Fuchs 1959, p. 45.

¹⁰⁵ Schmidt 1922, pp. 18 ss.

¹⁰⁶ Becatti 1940, p. 40.

¹⁰⁷ Havelock 1964, pp. 43-44.

¹⁰⁸ Dello stesso parere è anche Fullerton 1990, p. 10, che colloca l'elaborazione di questi modelli nella media età ellenistica pergamena. Cfr. anche Stefanidou-Tiveriou 1979, p. 183.

¹⁰⁹ Becatti 1940, p. 79, 83-84; Becatti 1941; Havelock 1964; Di Vita 1995, p. 111.

¹¹⁰ Fullerton 1987, p. 276.

¹¹¹ Harrison 1965, pp. 82-83.

¹¹² Willers 1975, pp. 27-28, 30-31.

¹¹³ Brahms 1994, pp. 87-96.

¹¹⁴ Fuchs 1992, pp. 52-56. Vd. anche Harrison 1965, pp. 81-84 e Fullerton 1987, pp. 272-276.

¹¹⁵ Fuchs 1992, pp. 52-56.

nella seconda metà del IV sec. a.C. sulla base di Epidauro¹¹⁶. Da questo modello a tutto tondo sarebbe poi stato creato, tra II e I sec. a.C., il *Bildtypus* dell'Atena a rilievo.

Ora, sul rapporto della figura di Atena con le altre divinità e soprattutto con le tre rappresentate sulla nota base è difficile esprimersi. Un dato certo, tuttavia, è fornito dal rinvenimento nell'Area Sacra Suburbana di Ercolano di quattro lastre che riproducono esattamente le quattro facce della base di Atene. Questi rilievi testimoniano l'effettiva correlazione tra i quattro tipi grazie all'attestazione della loro riproduzione contestuale e contemporanea. La base di Atene quindi resta un monumento cardine nell'impalcatura tipologica della produzione arcaistica. Le sue notevoli dimensioni, altezza complessiva di 117 cm e larghezza 52 cm, e il luogo di rinvenimento, in un'area ad Est del Partenone, confermano questa asserzione. Restano tuttavia un problema "copistico" ed uno cronologico.



¹¹⁶ Schmidt 1922, pp. 28-30; Fuchs 1959, p. 53, nota 39; Havelock 1964, p. 49; Harrison 1965, pp. 55, 85, nota 115; Grassinger 1991, p. 104.



Fig. 1: Atene, Museo dell'Acropoli. Base dei quattro dei (da Zagdoun 1989, tav. 18).

Delle quattro facce della base di Atene, prima dei rinvenimenti di Ercolano, si conoscevano principalmente puntuali repliche di quelle rappresentanti Hermes e Atena. Il loro utilizzo è attestato contestualmente nelle numerose lastre con *Viergötterzug*, che costituiscono per quantità e tipologia una serie a parte, oppure separatamente. Repliche della faccia sulla quale compariva Efesto erano invece sconosciute e questo ha portato Fuchs¹¹⁷ a formulare l'ipotesi che questa faccia della base non era anticamente visibile poiché rivolta verso un muro; per questo furono replicate solo tre delle quattro divinità presenti sulla base. Era invece evidente come il problema fosse unicamente legato a due fattori, vale a dire la mancanza di documentazione e la relativamente scarsa fortuna di questo tipo iconografico. Quest'ultimo fattore è, in realtà, appunto, molto relativo dal momento che è innegabile che il tipo di Efesto, presente sulla base di Atene, fosse stato alla base dell'elaborazione del Poseidon tipo 4 presente su un rilievo a Copenaghen e su uno proveniente da Efeso.

Riguardo l'ultima figura restano invece numerosi interrogativi. Sulla base di Atene lo stato di conservazione non permette di vedere perfettamente la parte superiore del rilievo, sulla quale era presente il volto e soprattutto l'attributo portato nella mano destra. Secondo Fuchs¹¹⁸, quest'ultimo ritrarrebbe uno scettro mentre secondo Michaelis¹¹⁹, il

¹¹⁷ Fuchs 1959, pp. 45-46.

¹¹⁸ Fuchs 1959, pp. 46-47.

¹¹⁹ Secondo Michaelis 1876, pp. 298-99 si tratterebbe invece appunto di Dioniso. Ugualmente Casson 1925, pp. 141-142.

quale vede un rigonfiamento finale al di sopra della mano destra della divinità, si tratterebbe di un tirso. Al momento l'unica replica certa di uno Zeus raffigurato secondo il tipo noto sulla base di Atene si conserva a Villa Albani¹²⁰. Tuttavia, come detto precedentemente, sono numerose le circostanze in cui gli scultori neoattici modificarono un prototipo, a seconda della necessità del momento, e la quantità esigua di attestazioni non supporta un chiarimento definitivo. Sulla quarta lastra di Ercolano non compare infatti Zeus ma Poseidon. L'esemplare ercolanense risulta di notevole importanza, poiché si tratta dell'unica attestazione di questo prototipo che presenta una configurazione quale Poseidon. A questo punto verrebbe spontaneo ritenere che il dio raffigurato sulla base di Atene fosse Poseidon. D'altronde la base proviene dall'acropoli di Atene, proprio dal lato Est del Partenone. La presenza del dio del mare su un'offerta votiva quale è la base troverebbe facili spiegazioni, in relazione al suo culto nel vicino Eretteo¹²¹. Il dato più interessante però è fornito dall'analisi copistica. I rilievi di Ercolano, così come gli altri rilievi derivanti dalla stessa officina, a differenza delle altre repliche note, riproducono esattamente nelle stesse proporzioni e fin nel dettaglio le immagini presenti sulla base di Atene. È infatti sorprendente sottolineare la precisione con la quale sono riprodotte le singole pieghe, le più ampie come le più minute, così come il loro numero e la loro ritmica scansione, le linee di contorno del corpo e la disposizione delle dita intorno agli attributi. Nei casi in cui sulla base di Atene lo stato di conservazione lo permette, si nota una scansione interna dei bordi in senso verticale, attraverso una morbida ondulazione, che è uno dei tratti distintivi delle lastre di Ercolano, configurandosi come un tratto ornamentale non canonico nelle produzioni arcaiche e quindi come un manierismo tipico dell'arte arcaistica. Questo importante legame comporta che la quarta divinità presente sulla base di Atene debba verosimilmente configurarsi come Poseidon mentre, per ciò che concerne la questione cronologica, risulta evidente come le lastre di Ercolano siano state eseguite da una officina che ha prodotto in epoca augustea prevalentemente, a quanto ci è dato sapere, riproduzioni di grande formato di prototipi arcaistici, di cui si conoscono numerosi esemplari. La base di Atene, dunque, costituisce il modello principale di un'officina che ha operato forse ad Atene o già in Italia durante l'età augustea. Tuttavia, tale base non può datarsi in epoca tardo-classica ma necessariamente in età tardo-ellenistica per gli eccessivi tratti manierati e decorativi delle figure¹²². È necessario poi immaginare la presenza di un "cartone" o di un calco di particolare precisione e accuratezza che abbia riprodotto fin nel dettaglio le singole parti delle figure. Inoltre la base di Atene mostra una decorazione della cornice inferiore non molto comune per l'epoca classica o tardo-classica¹²³.

¹²⁰ Schmidt 1922, p. 24; Becatti 1941, p. 41; Fuchs 1959, p. 46, nota 9; Willers 1975, p. 30; Zagdoun 1989, pp. 91, 252, n. 436; Dräger 1994, p. 240, n. 77.

¹²¹ Harrison 1965, p. 81 collega, invece, la raffigurazione delle quattro divinità alla celebrazione della nascita di Atena.

¹²² Harrison 1965, pp. 82-83 si era espresso nei termini di una datazione in epoca augustea proprio per queste ragioni.

¹²³ Kosmopoulou 2002, p. 17. In realtà per Brahms 1994, pp. 93-94 la decorazione della cornice è un elemento importante per la sua datazione nella prima metà del IV sec., soprattutto in virtù delle attestazioni

Questo stesso discorso vale per la nota base di tripode dello stesso Museo dell'Acropoli dove nuovamente compare una figura tipologicamente riconducibile al Poseidon di Ercolano. La sua interpretazione oscilla tra Zeus¹²⁴ e Dioniso¹²⁵. Sicuramente da scartare la seconda ipotesi, dal momento che l'asta è perfettamente verticale e non presenta le tipiche irregolarità che si notano sulle rappresentazioni del tirso dionisiaco. Ovviamente risulta impossibile propendere per Zeus o per Poseidon ma dal punto di vista strettamente stilistico e compositivo la figura ha forti legami con i rilievi di Ercolano e con la base di Atene. Si vedano ancora una volta le dolci ondulazioni verticali del bordo dell'*himation*, la precisa alternanza delle sue pieghe, rese in maniera piuttosto marcata e la particolare sfumatura delle parti nude.

Un altro aspetto da considerare inoltre è il forte legame che intercorre tra la figura del Poseidon e quella del Dioniso tipo 3, che, a differenza del primo, è attestato in numerose repliche e in diverse associazioni. Nonostante la ponderazione del corpo e la disposizione delle braccia e dell'attributo siano identici, Dioniso indossa un lungo chitone che fuoriesce dall'*himation* sia sulle caviglie sia sulla spalla destra. Questa immagine del dio ricorda fortemente la statua a tutto tondo, nota da numerose repliche come tipo Sardanapalo, il cui *Vorbild* è stato collocato nell'ambito della scuola prassitelica¹²⁶. È possibile, dunque, che il *Bildtypus* arcaistico di Dioniso sia stato elaborato sulla base del Dioniso tipo Sardanapalo, secondo un indirizzo volto alla ripresa del tipo arcaico, ammantato e barbato ma con forme e ponderazione più molli e articolate. La strutturazione del prototipo che ha come fonte un'immagine che con certezza ritrae Dioniso induce a pensare che il *Bildtypus* di Poseidon e poi di Zeus sia stato creato in una fase successiva, sicuramente in epoca tardo-ellenistica. Il prototipo di Dioniso non presenta mai quelle caratteristiche bordature a *zig-zag* care allo stile arcaistico, e si lega più propriamente ad una elaborazione arcaistica dai tratti meno manierati, come lo sono il Dioniso tipo 2, attestato dalle note lastre di Parigi e Friburgo, e il Pan del gruppo con le Ninfe, le cui elaborazioni sono da porre tra la fine del IV e il III sec. a.C.

Ritengo, quindi, come già Becatti, che l'elaborazione di prototipi raffiguranti le divinità nasca in età tardo-ellenistica, probabilmente nella seconda metà del II sec. a.C. e utilizzi più fonti e più modelli. Come si dirà successivamente, la figura di Atena è tra le prime ad essere elaborata, forse a partire da un modello di scultura a tutto tondo, e avrà un'ampia diffusione così come per Hermes. Queste due figure avranno una grande fortuna nella rappresentazione del *Viergötterzug*, una scena nella quale quattro divinità, Hermes, Atena, Apollo e Artemide, sono giustapposte in maniera organica formando una processione. È stato già sostenuto come la figura di Artemide sia derivata da una

di *kyma* simili ad Epidauro. Lo stesso motivo ornamentale è utilizzato però spesso in età tardo-ellenistica e poi romana, cosa che ha fatto propendere Harrison 1965 e Fullerton 1987 verso una datazione in epoca augustea.

¹²⁴ Inv. S370. Così si esprimono Fuchs 1959, p. 46; Harrison 1965, pp. 79-81, n. 128; Zagdoun 1989, p. 91, 227, n. 41.

¹²⁵ Havelock 1964, p. 47; *LMC* III (1986), s.v. *Dionysos/Bacchus*, p. 432, n. 91 (C. Gasparri).

¹²⁶ Sul tipo vd. da ultimo Gasparri 2009, pp. 127-130, n. 34 (C. Capaldi), con bibl. prec.

rielaborazione dell'Atena¹²⁷ ma soprattutto abbia forti legami con le fanciulle poste ai lati di un betilo o di un candelabro, presenti sulle lastre Campana¹²⁸. È innegabile anche il suo rapporto con la figura femminile, ritenuta Ebe, presente sulla base di Atene proveniente da Epidauro¹²⁹. Questo tipo di Artemide, che, a differenza di altre divinità, compare unicamente nelle rappresentazioni di *Viergötterzug* e come variante sui rilievi deliaci, si configura come una delle prime elaborazioni o rielaborazioni di ambito neoattico, create sul modello delle immagini di *korai* di epoca arcaica o di quelle create nella prima età ellenistica. Un forte legame con le immagini di *korai* arcaiche, e nello specifico la figura femminile della base da Epidauro, è stato giustamente notato anche per il Dioniso tipo 1, noto soprattutto come tipo Pourtalès-Gorgier nel legame con le *Horai*¹³⁰. Simili immagini sono presenti anche sui fregi al Louvre proveniente da Samotracia e a Samotracia stessa, datati nella seconda metà del IV sec. a.C.¹³¹, dove sono presenti generiche figure di danzatrici, che Fullerton¹³² ricollega anche all'immagine di Atena. La datazione di questo fregio è stata proposta sulla base del contesto di rinvenimento: infatti il fregio decorava il *propylon* del *temenos* del santuario de Grandi Dei di Samotracia e divideva le due grandi aule d'iniziazione, l'*anaktoron* e lo *hieron*. Il *propylon* fu eretto nel 340 a.C. ed era composto di colonne ioniche che sorreggevano un architrave a fasce sormontato dal fregio con le danzatrici in stile arcaistico. Il fregio di Samotracia costituisce una testimonianza importante della nuova diffusione dello stile arcaico sul finire del IV sec. a.C. e fornisce un valido modello alle numerose figure femminili, *Horai* o Ninfe, diffuse sui rilievi neoattici.

Tra le divinità elaborate in età ellenistica compare anche il dio Ares, il quale, a differenza di Atena ed Hermes, non avrà un'ampia diffusione e soprattutto subirà diverse modifiche. Il fortunato ritrovamento nei magazzini del Museo di Napoli mostra come l'immagine di Ares sia strettamente connessa con quelle della serie della base di Atena. Il dio indossa infatti una veste sotto l'armatura che presenta le tipiche pieghe verticali e i bordi dal profilo appuntito e il mantello, con terminazione a "coda di rondine", avvolto intorno al braccio. La figura di Ares ancora una volta può essere confrontata con Atena ma soprattutto con la figura di guerriero, probabilmente anche lui Ares almeno in età romana, il cui modello, replicato in età ellenistica, deriva da un rilievo di carattere votivo o funerario di epoca tardo-arcaica. Come è stato giustamente notato¹³³, questo modello si deve ricollegare alla nota battaglia di Salamina e ci permette di comprendere come due tipi di Ares, derivanti o rielaborati a partire da modelli differenti viaggiassero contemporaneamente. La necessità, per quanto riguarda l'Ares tipo 1, era quella evidente-

¹²⁷ Zagdoun 1989, p. 97; Grassinger 1991, p. 108.

¹²⁸ Borbein 1968, pp. 189-193, tavv. 42-44.

¹²⁹ Inv. 1425. Schmidt 1922, tav. 16,2; Willers 1975, p. 28, nota 95; Grassinger 1991, p. 104, nota 6.

¹³⁰ Grassinger 1991, p. 104.

¹³¹ Lehmann, Spittle 1982, pp. 172-266; Fullerton 1987, pp. 260, 268, nota 37; Zagdoun 1989, pp. 163-165; Brahm 1994, pp. 359-360, n. 88. Havelock 1964 non concorda con questa datazione e propone un inquadramento in epoca ellenistica. Si veda soprattutto la recente sintesi e i nuovi rinvenimenti dello stesso fregio in Marconi 2010.

¹³² Fullerton 1998, p. 94.

¹³³ Hölscher 1984; Hölscher 1994.

mente di inserire una figura di Ares all'interno della serie di divinità arcaistiche di cui faceva già parte, almeno inizialmente, la figura di Atena. Proprio sulla lastra di Napoli è forse presente, specularmente, la figura di Atena e ciò evidenzia la correlazione esistente tra le figure appunto di Atena e di Ares.



Fig. 2: Parigi, Louvre. Fregio da Samotracia (da Schmidt 1922, tav. 17, 1).



Fig. 3: Samotracia, Museo. Particolare del fregio con danzatrici (da Zagdoun 1989, tav. 48, fig. 176).

Dunque, nell'ambito delle produzioni in stile arcaistico esistono, come già giustamente sostenuto da Havelock, due filoni di produzione. Il primo è collocabile in epoca tardo-classica o meglio primo-ellenistica, cioè tra la fine del IV e l'inizio del III sec. a.C., nel quale rientrano i prototipi di Pan e le Ninfe e di Dioniso e le *Horai* nel tipo Parigi-Friburgo. Una seconda fase di produzione utilizza fonti precedenti, che vanno dall'età arcaica all'età tardo-classica e elabora prototipi diffusi singolarmente e riprodotti in vario modo e in varia connessione. In questa fase i modelli classici sono fonte d'ispirazione per l'elaborazione di nuovi tipi, poi uniti e replicati, o sono copiati con precisione¹³⁴. Tra questi vi sono le divinità Atena, Hermes, Artemide, Ares e Dioniso. Nelle produzioni tardo-ellenistiche si ritrovano anche rappresentazioni strutturalmente più composte come sono i rilievi deliaci e la contesa per il possesso del tripode tra Apollo ed Eracle, le quali conosceranno un'ampia diffusione ma che risultano delle fortunate ed equilibrate creazioni tardo-ellenistiche. Anche in questi due ultimi casi, se è possibile presupporre l'esistenza di fonti precedenti, è giusto collocare l'elaborazione dei loro prototipi in età tardo-ellenistica. Nel caso della scena della contesa per il possesso del tripode si è utilizzata una nota iconografia ma non un modello preciso, mentre per i rilievi deliaci si sono combinati elementi arcaici ad altri tardo-classici. Sempre in età ellenistica si deve collocare poi la riproduzione di immagini desunte da modelli di epoca severa, come è il caso del rilievo votivo o funerario con *Nike* e Ares, riprodotto sia interamente che singolarmente.

1.4. Le botteghe di scultori

Un campo di indagine spesso battuto nella letteratura archeologica ma soggetto ad oggettive difficoltà, che ne scoraggiano una vasta ed univoca trattazione, riguarda l'individuazione di gruppi di manufatti, che seguano indirizzi stilistici di stampo copistico, espedienti tecnici e programmi tematici che, costituendo un linguaggio e una maniera omogenei, possano definirsi quali prodotti di una stessa bottega. Nel campo delle produzioni neoattiche la letteratura archeologica, pur auspicando l'iniziativa¹³⁵ e in alcuni specifici studi tentando un approccio¹³⁶, si è attenuta ad una generica distinzione di "classe", che, in una visione più generale, individuava nelle produzioni a soggetto mitologico l'attività di botteghe che si possono collocare dapprima ad Atene o in altri centri ellenistici, per poi spostarsi sul suolo italico. L'attività di questo movimento artistico, le cui coordinate sono state tracciate nei primi capitoli di questo lavoro, rientra nel più generale fenomeno di produzione di "copie" che tra l'età tardo-ellenistica e la media età imperiale entrarono prepotentemente nel commercio di lusso romano, al quale sarà ne-

¹³⁴ Su questa doppia possibilità di riprodurre modelli greci vd. anche Hackländer 1996, p. 156.

¹³⁵ Cain, Dräger 1994, p. 824.

¹³⁶ Micheli 2004.

cessario fare riferimento. Entrare nel particolare di un processo attribuzionistico necessita poi di una serie di linee guida, attraverso le quali sarà basilare muoversi per il corretto funzionamento dell'impalcatura cronologica, stilistica e tematica, oltre che, con sfumature spesso inestricabili, topografica, delle singole officine che lavorarono o diffusero i propri prodotti in Campania.

Il dibattito inerente all'attività artistica di scultori di epoca romana, che, a partire dal II sec. a.C. e per tutta la prima e la media epoca imperiale, lavorarono alla ripresa volontaria della grande scultura greca attraverso una copia fedele o una consapevole rielaborazione, è oggetto negli ultimi anni di un'attenzione sempre crescente¹³⁷. Il fenomeno copistico, già ampiamente percepibile in epoca greca arcaica e classica, assume caratteri culturali e tecnici peculiari in epoca romana, in ragione di una vasta richiesta da parte della clientela romana di ceto elevato e dei ceti dirigenti delle città italiche, che generò una massiccia produzione e commercializzazione di elementi scultorei in vari materiali. L'approccio dello studio tipologico, che fin dall'Ottocento ha tentato di delineare i tratti salienti di specifici modelli al fine di individuarne l'archetipo originario, ha tracciato la strada per i più recenti studi di carattere iconografico volti a delineare l'attività artistica delle botteghe copistiche quale fenomeno autonomo e creativo. Di fatto la *Umbildung* e la *Neuschöpfung* non sono l'arbitraria e sconsiderata alterazione di una concezione formale erroneamente interpretata da uno scultore artisticamente e cronologicamente lontano, bensì sono da considerare quali espressione di originalità e creatività dell'artista che, ad ogni modo, deve intendersi sempre come condizionata dalla inevitabile educazione della tradizione formale del passato¹³⁸.

È sicuramente Atene il centro più importante in questo periodo iniziale, dal quale non si può escludere provengano gli stessi scultori che lavorarono a Delo¹³⁹. Nonostante il materiale utilizzato non sia sempre indicatore dell'attribuzione ad una bottega attica del prodotto, dal momento che come la scultura finita così il materiale grezzo poteva viaggiare, l'attività di botteghe attiche è sicuramente rintracciabile dapprima ad Atene¹⁴⁰ e poi in Italia, soprattutto a partire dal terzo quarto del I sec. a.C.¹⁴¹ Tale scuola si concentra principalmente sulla copia e la rielaborazione di prodotti attici del V e IV sec. a.C. e di recente Klaus Fittschen¹⁴² ha nuovamente sottolineato la centralità di Atene come città promotrice del fenomeno¹⁴³ in ragione dell'ovvia ma necessaria constatazione che le opere originali replicate ed esportate in Italia si trovavano ad Atene ed è da

¹³⁷ La bibliografia è in continuo aumento negli anni e per questo si rimanda ai testi più importanti e recenti: Lippold 1923; Bieber 1977; Ridgway 1985; EAA, Suppl. II, 2 (1994), s.v. *Copie e Copisti*, pp. 267-280 (C. Gasparri); Cain 1998; Geominy 1999; Gazda 2002; González Serrano 2004; Hallett 2005; Marvin 2008; Stähli 2008; Barbanera 2011; Anguissola 2012; *Serial/Portable Classic* 2015.

¹³⁸ EAA, Suppl. II, 2 (1994), s.v. *Copie e Copisti*, pp. 267-280 (C. Gasparri).

¹³⁹ Alle cui botteghe si attribuisce il carico della nave di Anticitera, Bol 1972; Himmelmann 1994; e la produzione di trapezofori, Lang 2006-7.

¹⁴⁰ Becatti 1940.

¹⁴¹ Cain 1985, pp. 5-6; Grassinger 1991, p. 144.

¹⁴² Fittschen 2008, pp. 326-328.

¹⁴³ Dal momento che le copie si realizzano grazie all'utilizzo di calchi, che non presuppongono la visione degli originali.

presupporre una loro visione diretta in funzione della loro duplicazione. Di fatto nello specifico caso dei rilievi cd. neoattici il discorso è diverso dal momento che i materiali noti documentano l'utilizzo di un repertorio più vasto ed eterogeneo rispetto alle produzioni a tutto tondo e quasi mai sono provvisti di firme di artisti, a parte i casi di *Salpion*, *Pontios*, *Sosibios* e *Callimachos*. D'altronde è ad Atene che Cicerone chiede di acquistare le sculture funzionali alla decorazioni della sua villa di Tuscolo, tra le quali compaiono anche un *typos*, termine con il quale designa le lastre a rilievo, e due *putealia sigillata*¹⁴⁴. Le officine ateniesi, che nei secoli successivi continueranno ad essere attive, come dimostra il relitto del Pireo di epoca antonina¹⁴⁵, seppur in concorrenza con altri centri, si impiantarono ben presto sul suolo italico - probabilmente a partire dal terzo quarto del I sec. a.C. - e iniziarono a contaminare i propri prodotti da un lato attraverso l'utilizzo di un repertorio variegato che, verosimilmente in risposta della committenza locale, si avvaleva anche di esperienze artistiche ellenistiche, e dall'altro grazie ad una vena formalmente creativa e stilisticamente eclettica, come vedremo avviene in Campania.

Una straordinaria testimonianza di questo rapporto tra Atene e l'Italia, oltre che della tecnica di esecuzione delle copie, è stata fornita da dal rinvenimento di circa 400 frammenti di calchi in gesso presso il settore cd. della Sosandra nelle Terme di Baia¹⁴⁶. Di recente è stato giustamente proposto un collegamento tra questa bottega e le sculture ideali di epoca augustea rinvenute presso il Rione Terra di Pozzuoli, dove, tra le altre, figura anche una Hera Borghese¹⁴⁷, che dimostra la particolare intensità produttiva dell'*atelier* in quest'area geografica. D'altronde la possibilità che l'officina avesse la sua sede presso Pozzuoli è stata da sempre sostenuta, a fronte soprattutto di una cospicua documentazione epigrafica che attesta la presenza di *marmorarii* nelle aree limitrofe della città¹⁴⁸. La zona del *vicus Lartidianus*, citato nelle epigrafi, può a ragione essere localizzato in un'area posta lungo la *ripa* tra *Puteoli* e il lago Lucrino, dove, presso i cantieri Armstrong ed ora S.O.Fer., furono ripescate numerose sculture e basi - tra cui una nella quale gli inquilini del *vicus Lartidianus* dedicavano ad Adriano una statua - mentre rilievi subacquei hanno permesso di documentare un quartiere insediativo oggi sommerso in prossimità del mare. Una serie di piccoli rinvenimenti marmorei, attribuibili a diverse categorie di oggetti, sia di ambito scultoreo che architettonico, testimoniano l'attività in loco di scultori, la cui ultima fase deve essere attribuita alla fine del II sec. d.C.¹⁴⁹

Se a ragione, dunque, si può collegare l'attività della bottega dei calchi di Baia con il *vicus Lartidianus* e di conseguenza con la *ripa* puteolana, si deve allo stesso modo sottolineare la perspicua rilevanza di Pozzuoli già a partire dal terzo quarto del I sec. a.C. nell'ambito del commercio artistico, che, con vicende alterne, proseguirà fino alla

¹⁴⁴ Cic., *Ad Att.* I, 10, 3. Sul commercio di queste opere in epoca tardo-repubblicana Coarelli 1996.

¹⁴⁵ Stefanidou-Tiveriou 1979.

¹⁴⁶ Landwehr 1984; Landwehr 1985; Gasparri 1995; Gasparri 2008; Landwehr 2008; Demma 2010.

¹⁴⁷ Si veda soprattutto Valeri 2005.

¹⁴⁸ De Franciscis 1973.

¹⁴⁹ Demma 2010.

media età imperiale. A Pozzuoli si può forse ricollegare lo scultore *C. Avianus Evander*, liberto di *M. Aemilius Avianianus*, noto dalle lettere di Cicerone e attivo ad Atene e poi ad Alessandria e Roma, e probabilmente da porre in relazione con la famiglia puteolana degli *Aviani*¹⁵⁰.

La bottega puteolana dei calchi di Baia costituisce una testimonianza concreta dell'attività di scultori ateniesi operanti su territorio italico, i quali, per le loro elevate capacità tecniche, furono al servizio delle *élites* locali come dell'imperatore e del suo seguito, così da contribuire in modo sostanziale alla creazione del linguaggio figurativo romano sia di ambito privato che pubblico. Accanto a questa produzione di più alto livello sia produttivo che funzionale, lo studio delle botteghe di ambito locale si è per lo più concentrata, in assenza di dati certi e tangibili come i calchi di Baia, su categorie di oggetti di uso domestico e maggiormente standardizzato come ad esempio i trapezofori, che a Pompei offrono un campionario piuttosto vasto tale da permettere uno studio di questo tipo¹⁵¹, e soprattutto gli *oscilla* e i *pinakes*. Si tratta in questo caso di oggetti utilizzati per la decorazione delle *domus* private urbane, come dimostrano i numerosi rinvenimenti vesuviani, che a differenza dei rilievi neoattici non rispondevano a criteri stilistici predefiniti, pur condividendo in alcuni casi gli stessi modelli, e non erano necessariamente appannaggio di una clientela di ceto elevato. Gli *oscilla*, appesi agli intercolumni, e i *pinakes*, spesso anfiglifi, sorretti da pilastri nei giardini delle *domus*, sono stati oggetto di almeno due trattazioni specifiche indirizzate a definirne l'ambito produttivo e l'officina di appartenenza. Ai tentativi, non pienamente condivisibili di J.M. Pailler nel 1982¹⁵², che ha cercato di instaurare relazioni morfologiche, stilistico-formali e tematiche tra i vari materiali presi in esame, ha fatto seguito lo studio di Bacchetta¹⁵³, il quale ha proposto valutazioni più ad ampio raggio che includono dati archeologici, relativi al luogo di rinvenimento, e osservazioni stilistico-formali, che hanno permesso all'autore di individuare botteghe locali di *oscilla* e *pinakes* ad Aquileia, Atene, Ostia e Verona oltre che in area vesuviana. Lo studio delle botteghe che produssero elementi d'arredo marmoreo quali *oscilla* e *pinakes* costituisce un'importante documentazione ai fini dello studio qui proposto, dal momento che spesso la produzione di questi materiali si intreccia con quella delle sculture neoattiche, denunciando una chiara interrelazione e una dipendenza compositiva. Se però dal punto di vista tecnico e formale non può in alcun modo delinearsi la convergenza delle due produzioni entro un unico tipo di officina, è di contro necessario presupporre che officine operanti per una stessa committenza abbiano risposto a simili esigenze decorative, che in qualche modo possono permettere di accomunare le due produzioni.

Tra le produzioni della scuola attica, che con alcune variazioni tematiche continuano per tutta l'età medio-imperiale, si inserisce un centro rilevante di produzione scultorea da tempo definito grazie all'utilizzo del marmo locale e all'usanza di firmare le

¹⁵⁰ Coarelli 1996, p. 315; Demma 2010.

¹⁵¹ Cohon 1984; Lang 2006-7.

¹⁵² Pailler 1982.

¹⁵³ Bacchetta 2006, pp. 134-142.

opere con il proprio etnico. Si tratta degli scultori della città asiatica di Afrodizia, il cui studio sistematico ha permesso di delineare una produzione di vasta portata che contempla diversi tipi di marmi, generi eterogenei di sculture e una lunga attività che va dal I al IV sec. d.C.¹⁵⁴ Tra le più note sculture si annoverano i centauri di Villa Adriana in bigio morato e in marmo rosso, la cui provenienza è rintracciabile nelle regioni vicine ad Afrodizia, o il rilievo di Antinoo in veste di Silvano al Museo Nazionale Romano. L'attività della scuola è rivolta principalmente all'esportazione in Occidente, in funzione della quale erano apposte le firme degli autori, quale marchio di fabbrica e sinonimo di garanzia, esattamente come accadeva per gli *Athenaioi*. La scuola ebbe il suo *floruit* nel II sec. d.C. quando lavorò per la committenza imperiale e si diffuse ampiamente anche nel mercato locale e nella stessa città di Afrodizia, dove questi scultori lavorarono all'impegnativo programma scultoreo del *Sebasteion*. A riprova della poliedricità e della rilevanza del centro campano di Pozzuoli si può citare la recente attribuzione ad una bottega microasiatica di scultori, probabilmente afrodisiaci, di alcune importanti sculture di epoca severa rinvenute in città: si tratta delle sculture di Issione e Prometeo, realizzate in un marmo bianco livido con aloni grigiastri a cristalli medio-grandi, presumibilmente afrodisiade, e una replica della cd. *Pudicitia* in marmo bigio morato. Proprio quest'ultima, rinvenuta nelle acque dove è stato localizzato il *vicus Lartidianus* sopra descritto¹⁵⁵, può a ragione far pensare alla localizzazione di questa bottega in un'area artigianale nella quale convivevano *ateliers* di diversa estrazione.

¹⁵⁴ Sulla scuola di Afrodizia la bibliografia è molto ampia. Si veda in special modo i lavori di Squarciapino 1943 e Squarciapino 1983 e di recente Bergmann 1999. La prima firma nota è presente sulla statua di palestrita, realizzata da *Koblanos*, vd. Gasparri 2005.

¹⁵⁵ Nuzzo 2010.

2. I temi iconografici

Divinità stanti

2.1. Apollo e Artemide

Gli scavi o forse i saccheggi operati nel Settecento sull'isola di Capri fruttarono a Lord Hamilton uno dei suoi più pregevoli manufatti in marmo, purtroppo frammentario nella parte superiore ma ben documentato attraverso disegni precedenti ai restauri moderni (vd. **cat. 66**). La forma quadrangolare della base, forse di altare o di candelabro, ha permesso una scansione in quattro facce figurate, divise da sfingi accovacciate sia negli angoli bassi che in quelli alti. Sul lato principale è raffigurato Apollo stante, con braccio destro appoggiato sul fianco e cetra nella mano sinistra. Di fronte a lui una *trapeza* a tre piedi, sulla quale sono disposti e quasi esposti altri evidenti simboli del suo culto. L'aquila¹⁵⁶, che tira una benda dal tripode apollineo, simboleggia le due aquile, che, come tramandano le fonti¹⁵⁷, furono fatte convergere da Zeus dalle due estremità della terra per trovarne il centro, l'*omphalos*, che si trovava secondo i greci proprio a Delfi. La *trapeza* a tre piedi, rappresentata secondo una prospettiva bidimensionale molto schematica, è tipica dell'età arcaica e classica. Derivante dall'Egitto, questo tavolo dalla forma rettangolare con due piedi su un lato e il terzo al centro dell'altro lato breve è spesso raffigurato nella pittura vascolare fino al IV sec. a.C.¹⁵⁸ La funzione non sembra, almeno dalle testimonianze figurative greche, essere legata alla sfera cultuale, anche se forse non a caso a Delfi sono stati trovati frammenti di una *trapeza* di questo tipo in marmo¹⁵⁹. A ben vedere però il tripode e l'aquila non poggiano direttamente sulla *trapeza*, bensì tra essi è una sporgenza rocciosa rettilinea ma leggermente obliqua. Sulla *trapeza* sono indubbiamente poggiati dei rotoli di pergamena, che a questo punto potrebbero rappresentare o la funzione oracolare del dio delfico o i libri sibillini, in un'evidente contestualizzazione dell'immagine nel mondo religioso romano.

A riprova dell'origine romana e nello specifico augustea di questa composizione si deve citare un frammento di lastra Campana del British Museum, dove si conserva la porzione centrale e destra del rilievo con la *trapeza* e gli oggetti apollinei¹⁶⁰. La rappresentazione di Apollo ricorda per il braccio poggiato sul fianco il Telefo dei rilievi di Ercolano, dal quale si differenzia per l'impostazione più sinuosa e rilassata delle membra e per la posizione della gamba destra leggermente ritratta. Piuttosto la figura di Apollo ri-

¹⁵⁶ Dräger 1994, p. 198 parla di un corvo. In realtà su un vaso a fondo bianco oggi al Museo Archeologico di Delfi è riprodotto Apollo seduto e di fronte a lui un corvo, simbolo dell'arte divinatoria, che potrebbe quindi testimoniare che anche sul rilievo caprese il volatile è un corvo, cfr. *LIMC* II (1984), s.v. *Apollo/Apollo*, n. 455 (E. Simon).

¹⁵⁷ Strabo, IX, 6.

¹⁵⁸ Richter 1966, pp. 66-69, *type* 1.

¹⁵⁹ Richter 1966, p. 68.

¹⁶⁰ von Rohden, Winnefeld 1911, p. 21, fig. 33.

corda esempi prassitelici¹⁶¹ e soprattutto una serie di lastre Campana di epoca augustea nelle quali lo stesso tipo di Apollo è mostrato in posizione invertita di fronte ad un guerriero seduto¹⁶². Si tratta di una rappresentazione del dio in veste oracolare, il quale predice qualcosa ad una figura di difficile definizione posta di fronte a lui. L'aria mesta con testa reclinata e le braccia poste sulle cosce credo delineino i tratti di un eroe dalle sorti drammatiche. Se si vuole una particolarità è costituita dai calzari indossati dal dio, che nelle lastre Campana su menzionate sono assenti così come in molte immagini di Apollo nudo e citaredo. Sicuramente gli stessi calzari sono indossati dal sacerdote su una delle altre facce della stessa base caprese, oltre soprattutto all'Apollo del Belvedere.

Si delineano, pertanto, i tratti salienti di un tema iconografico, che si sviluppa in epoca augustea sulla base di modelli di IV e III sec. a.C. e che evidenziano le funzioni oracolari del dio Apollo, entro una cornice ideologica augustea diffusamente improntata alla figura di Apollo. Per la presenza dei libri sibillini la composizione non può non essere accostata alla figura dell'Apollo Palatino, che in epoca augustea fu rappresentato proprio come un pacifico Apollo citaredo.

Sulla seconda faccia della base caprese compare una figura femminile stante sulla gamba destra mentre la sinistra è flessa, che si rivolge con la testa verso il basso e stringe intorno al braccio sinistro una lunga torcia. La donna, vestita di lungo peplo dorico, si può ragionevolmente identificare come Artemide in ragione della presenza di fronte a lei di un cerbiatto, cui porge del cibo, e di un albero. Questa rappresentazione di Artemide è piuttosto anomala, poiché solitamente la dea nella cultura figurativa greca indossa il chitone, a volte con nebride, e si accompagna al cane o appunto al cerbiatto. Già in epoca greca e poi romana la dea viene rappresentata nelle vesti di cacciatrice con corto chitone. Esiste tuttavia un rilievo in marmo, datato alla fine del V sec. a.C. e conservato al British Museum¹⁶³, sul quale è raffigurata Artemide Enodia con chitone, *himation* e lunga fiaccola in mano, mentre accarezza un cavallo e dietro di lei è un cane. Un'Artemide che mantiene una fiaccola compare su un cratere a calice in stile di Kertsch, datato fra 350 e 330 a.C.¹⁶⁴ La fiaccola nello specifico è un attributo legato al culto e al rituale in onore di Artemide Munichia, venerata appunto nell'area del porto, laddove la dea è in parte assimilata ad Ecate¹⁶⁵. Il fuoco in questo caso trova una sua ragion d'essere nel tipo di rituale legato alla fecondità, spesso caratteristico di divinità ctonie, come Demetra e Kore con le quali l'iconografia della dea sulla base caprese trova stretti legami. Inoltre Artemide è spesso associata a Selene e dunque conserva un legame con la luce. La fiaccola però ritorna in una raffigurazione di Artemide molto importante per il contesto storico e iconografico dell'epoca augustea: sulla base di Sorrento la triade formata da Apollo, Artemide e Latona è stata da lungo tempo identificata come la trasposi-

¹⁶¹ Sui tipi statuari raffiguranti Apollo citaredo vd. Flashar 1992.

¹⁶² von Rohden, Winnefeld 1911, pp. 20-21. Gli autori in questo caso parlano di un corvo per identificare l'animale posto nella gabbia di fianco ad Apollo, che di conseguenza ha influenzato l'interpretazione della composizione della base marmorea caprese.

¹⁶³ Inv. 816. *LIMC* II (1984), s.v. *Artemis*, p. 687, n. 882 (L. Kahil, N. Icard).

¹⁶⁴ *LIMC* II (1984), s.v. *Artemis*, p. 717, n. 1236 (L. Kahil, N. Icard).

¹⁶⁵ Sull'argomento vd. Viscardi 2010.

zione a rilievo del famoso gruppo scultoreo posto nella cella del tempio di Apollo Palatino¹⁶⁶, nel quale la dea Artemide stringe nella mano sinistra una fiaccola. Così ancora nei rilievi deliati Artemide arcaistica segue Apollo e precede Latona, stringendo nella mano sinistra una fiaccola¹⁶⁷.

A questo punto possiamo ritenere che sulla base da Capri al British Museum lo scultore di epoca augustea abbia attinto a modelli diversi per rappresentare divinità che nei loro attributi dovevano chiaramente alludere alla propaganda imperiale, improntata in quel tempo soprattutto su Apollo e Artemide e nello specifico al culto inaugurato da Augusto sul Palatino. Non a caso sulla terza faccia è rappresentato un sacerdote che sta per sacrificare more graeco una pecora, che pertanto può identificarsi come un dei *quindecimvir sacris faciundis*.

Una seconda immagine di Artemide è conservata al Museo di Napoli e, con qualche dubbio, è stata qui assegnata a Pompei (**cat. 8**). Si tratta di un rilievo rettangolare, bordato da una cornice con *kyma* a foglie di quercia, al centro del quale è raffigurata la dea stante e imperiosa, sicuramente una rappresentazione a rilievo di una statua. La dea indossa un corto chitone, cinto sul petto da due stringhe che si incrociano ad X, le quali mantengono la faretra posta dietro la schiena, mentre alle spalle è legato un corto mantello. Nella mano destra inoltre stringe un'asta molto spessa, forse anche in questo caso una fiaccola, anche se purtroppo manca la parte terminale, e il capo, rivolto verso destra, è cinto da un diadema. Ai suoi piedi è un cane, seduto sulle zampe posteriori, che alza il muso verso la dea. Si tratta anche in questo caso di un'immagine piuttosto particolare. Indubbiamente la stessa iconografia si ritrova in un'altra Artemide, questa volta però seduta, presente sul rilievo dalla villa di Massa Lubrense, che analizzeremo di seguito, mentre una riproduzione iconograficamente quasi identica si ritrova in una pittura di qualche anno precedente al rilievo, rinvenuta a Pompei¹⁶⁸. Lo sviluppo verticale della lastra, il tipo di cornice e la predilezione per la figura singola permettono di porre il rilievo campano in connessione con due altari decorati con figure di divinità, entrambi conservati nell'Antiquario Comunale di Roma¹⁶⁹. Anche in questo caso le divinità si presentano all'osservatore stanti e ieratiche come statue. Una figura simile di Artemide inoltre ritorna su un rilievo dei Musei Capitolini¹⁷⁰, dove la dea è accompagnata dal cane e indossa il diadema. Dunque se da un lato la figura di Artemide nell'abbigliamento è confortata da una tradizione iconografica abbastanza radicata a partire da modelli statuari di epoca tardo-classica, dall'altro la ponderazione si rifà a modelli statuari non comuni ad Artemide e forse più propri di figure maschili, come ad esempio il Diomede tipo Cuma.

L'immagine della dea Artemide ritorna su una delle lastre rinvenute nella villa romana di Massa Lubrense, la quale dopo anni di citazioni superficiali è stata di recente

¹⁶⁶ Vd. Cecamore 2004 (con bibl.).

¹⁶⁷ Vd. capitolo ...

¹⁶⁸ Museo Archeologico di Napoli, inv. 9301. Caso 2012.

¹⁶⁹ Dräger 1994, pp. 218-220, nn. 47-48.

¹⁷⁰ Schraudolph 1993, pp. 127-128, n. D8.

presa in esame da un attento studio di Annalisa Lo Monaco (**cat. 2**). La dea iconograficamente rispecchia quasi perfettamente l'immagine descritta nel rilievo da Pompei, poiché è vestita di corto chitone cinto sul petto da due stringhe incrociate, impugna nella destra una lancia ed è diademata. I suoi attributi sono posti di lato, vale a dire l'arco e la faretra oltre al cane, che, come nel rilievo precedente è seduto e guarda la padrona. In questo caso, tuttavia, come si può notare, Artemide è seduta e si rivolge verso sinistra, dove incedono tre cacciatori che, in processione, portano offerte verso un altare. Alle spalle sono due personaggi fermi, che non partecipano alla scena ma piuttosto parlottano tra loro portando in braccio le aste funzionali alla caccia. Creano un'ambientazione boschiva quattro alberi sullo sfondo, identificabili come un pino, due meli cotogni e una quercia.

Per l'iconografia della dea può valere ciò che è stato appena detto per le altre raffigurazioni, con l'eccezione che nel caso del rilievo da Pompei Artemide è scalza, mentre nel rilievo di Massa Lubrense indossa stivali di pelle, che è un indumento peculiare dell'iconografia di Artemide quando indossa il chitone corto¹⁷¹. Dal punto di vista compositivo, altresì, è riprodotta una scena di offerta alla dea come ringraziamento per il felice esito della battuta di caccia, nota soprattutto da raffigurazioni tarde, come il pavimento musivo della Piccola Caccia della villa di Piazza Armerina¹⁷² o i tondi adrianei dell'arco di Costantino¹⁷³. Tuttavia in questi casi non è mai la divinità in prima persona a presenziare al sacrificio, poiché solitamente è sostituita da una statua di culto. Al di là dei chiari e interessanti risvolti ideologici legati alla rappresentazione sempre crescente in epoca imperiale di rappresentazioni di caccia a piccola e grande selvaggina¹⁷⁴, lo schema compositivo dell'offerta alla dea seduta richiama i rilievi votivi tardo-classici, nei quali cortei di fedeli e di adoranti portano offerte verso un altare dietro il quale è l'epifania di una divinità. Oltre ai numerosi rilievi con Asclepio e Igea, che nel IV sec. a.C. furono tra i principali destinatari di offerte di questo tipo, si segnala un rilievo rinvenuto a Pompei, testimone di quel diffuso fenomeno del reimpiego di originali greci - spesso rilievi votivi - in contesti romani. Il rilievo¹⁷⁵ rinvenuto nel giardino della casa V, 3, 10 rappresenta un corteo di adoranti che portano in offerta una pecora a Demetra o Afrodite, di dimensioni sensibilmente maggiori e seduta su una roccia. In un rilievo, invece, del 330 a.C. ca al Museo di Brauron¹⁷⁶ è la stessa Artemide, questa volta stante, vestita di peplo attico e con bastone e patera in mano, a ricevere l'offerta di numerosi dedicanti. In altri casi sono attestati rilievi votivi greci nei quali la dea è seduta e riproduce verosimilmente un modello iconografico diffuso a partire dalla fine del V sec. a.C.: un altro rilievo a Brauron, nel quale la dea è affiancata da un cervo, e riceve le offerte degli adoranti¹⁷⁷; un rilievo al Museo Nazionale di Atene con Artemide e un'adorante inginoc-

¹⁷¹ Vd. Götte 1988, pp. 414, 421, 427-428.

¹⁷² Vd. da ultimo Gentili 2009, pp. 204-209. Vd. altri confronti in Lo Monaco 2014, pp. 52-53.

¹⁷³ Calcani 2001 (con bibl.); Hess 2011.

¹⁷⁴ Sul quale dibatte lungamente Lo Monaco 2014, pp. 52-54.

¹⁷⁵ Comella 2008a, pp. 53-56, 58, fig. 2; Cirucci 2009, pp. 58-60.

¹⁷⁶ Inv. 1151. Comella 2002, p. 205, n. Brauron 1 (con bibl.).

¹⁷⁷ Inv. 1153. Comella 2002, p. 206, n. Brauron 3 (con bibl.).

chiata¹⁷⁸; un frammento a Berlino di cui rimane solo parte della figura di Artemide¹⁷⁹; un altro frammento ai Musei Capitolini sempre con Artemide¹⁸⁰. Lo schema compositivo del rilievo votivo greco, tuttavia, sembra essere combinato a rappresentazioni di offerte tipiche dei rilievi storici romani, che saranno poi tipiche a partire dall'età di Traiano. Lo testimoniano i due uomini alle spalle di Artemide, che ricordano, anche se mancano corrispondenze esatte, personaggi dei cortei imperiali rappresentati su numerosi rilievi storici romani.

A differenza di queste raffigurazioni l'Artemide del rilievo da Massa Lubrense unisce l'abbigliamento tipico della caccia, solitamente indossato dalla dea in scene dinamiche, ad una posa statica, nella quale solitamente nella cultura figurativa greca è coperta da un chitone lungo. Solo in un caso questo schema si ripete, vale a dire in un rilievo da Roma e oggi all'Albright Art Gallery di Buffalo. Si tratta pertanto per la figura di Artemide di una rielaborazione romana dell'immagine della dea, forse contaminata dallo schema figurativo di Atalanta, che spesso è rappresentata in questo modo¹⁸¹.

2.2. *Asclepio in trono*

Tra i ricchi rinvenimenti degli scavi borbonici di Pompei della prima metà del XIX secolo emerge un rilievo, descritto all'epoca come "Giove sedente"¹⁸², finora totalmente trascurato dalla letteratura archeologica. Nonostante la qualità non eccelsa del rilievo, il soggetto rappresentato fornisce spunti di notevole interesse dal punto di vista iconografico e tematico. Si tratta di un rilievo rettangolare, nel quale, su uno sfondo neutro, si staglia una figura maschile barbata, maestosa e solenne nell'aspetto, ma dolcemente rilassata nella ponderazione. Mostrando il petto all'osservatore, l'uomo poggia il gomito sinistro sul bracciolo del trono sul quale siede, pur sollevando leggermente l'avambraccio. Il bacino, al pari, è proteso in avanti ma frenato dalla gamba destra più rigida e ritratta, rispetto alla sinistra, distesa e rilassata. Il corpo segue uno schema chiastico, poiché alla gamba sinistra avanzata corrisponde il braccio destro sollevato a mantenere uno scettro nodoso, in forma di bastone, mentre alla gamba destra ritratta si contrappone il braccio sinistro portato lungo il corpo. In questo modo alla figura è conferita ampiezza e ariosità su entrambi i lati, pur rimanendo composta e ben inquadrata. Colpisce più di tutto il fastoso trono sul quale siede il dio, la cui forma arcuata è percepibile soprattutto dalla sagoma della spalliera, mentre i braccioli hanno sostegni configurati come leongrifi, di cui qui è visibile solo il sinistro. Questo, reso a figura intera, ha un

¹⁷⁸ Inv. 2361. Comella 2002, p. 200, n. Atene 120 (con bibl.).

¹⁷⁹ Inv. Sk 941. Comella 2002, p. 202, n. Atene 159 (con bibl.).

¹⁸⁰ Inv. 1639. Comella 2002, p. 221, n. Roma 1 (con bibl.).

¹⁸¹ Lo Monaco 2014, p. 56.

¹⁸² PAH II, p. 366.

corpo da leone e ali da grifo, mentre la testa, apparentemente senza criniera, è munita di corna ricurve, simili a quelle degli arieti. La conformazione "naturalistica" di questo supporto, che lo rende di conseguenza tridimensionale, è accentuata dalla prospettiva delle zampe, rese a coppie, e soprattutto dell'ala destra, delineata nei contorni ma lasciata liscia, priva di penne.

Rientrando in un repertorio iconografico pienamente convenzionale per il mondo greco e romano, il soggetto presente sul rilievo pompeiano, seduto su trono e con scettro fra le mani, incarna indubbiamente le fattezze di una divinità, che, ad una prima analisi, verrebbe da ricollegare a Zeus. Al di là della percezione visiva del cittadino romano che in epoca augustea dovette acquisire questo manufatto ed esporlo nella propria dimora, nella fattispecie la Casa di Apollo è necessario analizzare iconograficamente questo soggetto, che rivela una serie di sfumature tanto ideologiche quanto compositive, che ne rendono alquanto difficoltosa l'analisi interpretativa.

Lo studio di questo *Bildtypus* beneficia di confronti puntuali, oggetto di svariati studi, quasi mai concordi e spesso poco avvezzi a correlare fra loro le diverse evidenze note. La documentazione archeologica permette di analizzare tre rilievi, databili tra la metà e la fine del II sec. a.C., che riproducono lo stesso soggetto all'interno di composizioni diverse ma convergenti.

I due rilievi più recenti, databili intorno alla fine del II sec. a.C., provengono da Rodi. Il primo, di qualche decennio anteriore, è conservato a Londra, presso il British Museum, fu acquistato da Francis Turner Palgrave nel 1882 e non conserva nessun dato preciso di rinvenimento oltre alla generica provenienza dall'isola del Dodecaneso¹⁸³. Il rilievo è di forma rettangolare, seppur mancante della porzione superiore, ed è finito nel lato sinistro, mentre presenta una lacuna sul lato destro. Al centro, anche se leggermente spostato verso destra, troneggia il dio rappresentato secondo lo stesso modello formale del rilievo pompeiano. Le differenze più sostanziali sono costituite dallo scettro, in questo caso liscio e non nodoso, dalla presenza lungo la spalla sinistra del mantello ricadente verticalmente verso il bacino, assente nel rilievo di Pompei, e soprattutto da una piccola porzione di un originario copricapo di forma troncoconica adagiato sulla sommità del capo del dio. Di fronte a lui, e, dunque, alla nostra sinistra, figura una donna, di dimensioni decisamente minori, stante sulla gamba destra e appoggiata ad uno scettro, che tiene stretto avvolgendovi intorno il braccio sinistro. La staticità della figura, quasi ieratica, è accentuata dalla posizione del braccio destro ritratto e poggiato sul fianco. La divinità, che indossa un lungo chitone, è intuitivamente identificabile come Iside, in virtù del caratteristico nodo al centro del petto. Tra le due divinità spunta la parte anteriore di un bovino, rappresentato con il corpo di profilo, benché quasi totalmente nascosto da Iside, e la testa di prospetto leggermente inclinata. Siccome l'identificazione della dea è

¹⁸³ Inv. 622.1. Alt. 29 cm, larg. 35,5 cm. Amelung 1901, p. 258, fig. 1; Smith 1892-1904, III, pp. 223-224, n. 2150; Laurenzi 1939, pp. 44 ss., fig. 3; Cook 1914-40, III, p. 1036, fig. 832; Hausmann 1960, pp. 88-89, fig. 54; Dunand 1972, pp. 23-24; Hornbostel 1973, pp. 335-336; Kater Sibbes 1973, p. 61, n. 361; Grenier 1977, pp. 149, n. 230; Tran Tam Tinh 1983, p. 42, nota 24; Arslan 1997, p. 99; Eingartner 1991, p. 112, n. 7; Moreno 1994, pp. 334-335, fig. 435; Merkelbach 1995, p. 609, fig. 139; Bommas 2005, n. 222.

quanto mai certa l'animale che le sta a fianco dovrebbe essere una vacca, a lei associata, benché Moreno¹⁸⁴ propenda per il bue Api. Alle spalle dell'animale è un pilastro, coronato da una terminazione modanata e sormontato da un altro animale, di cui rimangono solo le zampe. Si tratta sicuramente di un volatile, che è stato identificato come il falco Horus¹⁸⁵. Sul lato destro, oltre il trono cui si appoggia con il braccio destro è un'altra figura, che porta un fascio di foglie di palma sotto il braccio. Hausmann ha proposto di leggerci Hermes-Anubi, nell'ottica di una rappresentazione complessiva delle divinità del pantheon greco-egizio, ma, nell'ambito della classificazione votiva del rilievo, potrebbe trattarsi di un sacerdote, come da ultimo ha sostenuto Bommas. Sull'identificazione della divinità in trono, per lo più e giustamente, ritenuta Serapide-Osiride, torneremo successivamente.

Il secondo rilievo rodio, di forme più snelle e allungate ma dai tratti più marcati, che denotano una datazione forse anche negli anni iniziali del I sec. a.C., non ha offerto agli studiosi numerosi spunti di riflessione a causa del suo stato di conservazione, che non permette di appurare con precisione i dettagli più caratterizzanti. Conservato al Museo Archeologico di Rodi, è stato rinvenuto nell'area di Kallithea, poco fuori la città di Rodi¹⁸⁶. La lastra, di forma rettangolare, sembra in sé conclusa, sebbene il bordo destro si presenti alquanto lacunoso. Nel campo figurativo è scolpita una scena molto simile a quella del rilievo precedente: una divinità maschile seduta su trono, poggiata sul bracciolo con l'arto sinistro, tende la mano verso un'altra divinità, stavolta femminile, la quale posta frontalmente poggia la propria mano sinistra sul ginocchio del dio, mentre tra le due figure si erge un pilastro sormontato da una statua. Rispetto al rilievo londinese, il dio non stringe lo scettro, anzi la mano destra protesa in avanti sembra stranamente, e alquanto inverosimilmente, cingere il pilastro, che, prospetticamente, dovrebbe trovarsi sullo sfondo ad una certa distanza. Il volto purtroppo non è conservato a causa di una forte frattura localizzata in quel punto ma bisogna verosimilmente ricostruire una testa barbata e con ricche chiome, come si vede sul rilievo di Londra. Una differenza importante è costituita dal trono. Come abbiamo notato sul rilievo di Londra il bracciolo è formato da un sostegno a forma di leongrifo dalla testa munita di corna. Nel caso del rilievo di Rodi sembra che la testa, nonostante manchi una parte, sia più allungata e abbia una sorta di criniera. Sebbene sia difficile da giudicare, sembra che il sostegno in questo caso sia una sfinge. La dea però modifica il proprio gesto: se sul rilievo di Londra, in maniera più solenne, stringeva uno scettro nella mano sinistra, nel caso del rilievo di Rodi poggia la stessa mano sul ginocchio del dio. È necessario, tuttavia, notare che la ponderazione della figura rimane inalterata. La dea poggia la mano destra sul fianco scartato di lato e leggermente sollevato per effetto dell'inarcamento della schiena. La scena però riducendo la propria larghezza ha comportato una modifica del gesto, che

¹⁸⁴ Moreno 1994, p. 334.

¹⁸⁵ Secondo Kater Sibbes 1973, p. 61, n. 361 sarebbe Arpocrate.

¹⁸⁶ Inv. 5900. Alt. 44 cm, larg. 37 cm. Maiuri 1932, p. 18, fig. 22; Cook 1914-40, III, p. 1035, fig. 831; Laurenzi 1939, p. 47, fig. 4; Thiemann 1959, pp. 92, 138-139, n. D4; Stambaugh 1972, p. 24, n. 3, p. 63; Kater Sibbes 1973, p. 61, n. 360; Tran Tam Tinh 1983, p. 43.

di conseguenza ha portato a far interagire i due personaggi. Sull'identità della dea credo non ci siano dubbi, in virtù della stretta connessione intercorrente con il rilievo di Londra. Dunque, seppur mancando il dato probante del nodo sul petto a causa del pessimo stato di conservazione della superficie, la dea deve essere interpretata come Iside. Allo stesso modo difficoltosa è la lettura della statua posta sulla sommità del pilastro alle spalle della coppia divina. Maiuri non si esprime, mentre Kater Sibbes vi vede una statua di un'aquila. Qualora si tratti di un volatile, il pensiero va subito al rilievo di Londra, sul quale unanimemente si è ricostruita la statua del falco Horus.



Fig. 4: Monaco, Glyptothek. Rilievo votivo con offerenti e coppia di divinità.

L'ultima e più importante attestazione della divinità seduta su trono che riproduce il *Bildtypus* del rilievo di Pompei è un rilievo conservato presso la Glyptothek di Monaco¹⁸⁷: il rilievo, "*das zu den schönst erhaltenen Weihreliefs überhaupt zählt*" come

¹⁸⁷ Inv. 206. Alt. 61 cm, larg. 79 cm. Amelung 1897, fig. 7; Amelung 1901, fig. 2; Furtwängler 1910, pp. 183-185, n. 206; Wolters 1912, n. 206, p. 26, tav. 18; Laurenzi 1939, pp. 42-43, tav. 11; Cook 1914-40, III, p. 1037, fig. 833; Kleiner 1942, pp. 266, 301, nota 17; Watzinger 1946-47, pp. 81-82; Beyen 1952, pp. 1 ss.; Fuchs 1959, p. 170, nota 25; Beyen 1960, pp. 226, 305-306; Hausmann 1960, pp. 89-96; Bieber 1961, pp. 126, 152, fig. 489; Richter 1965, I, p. 278; Richter 1966, p. 30; Richter 1966a; Ohly 1972 pp. 20-21, tav. 32; Hornbostel 1973, p. 356 (con altra bibl.); Karouzou 1979, p. 115, tavv. 33-35; Lullies 1979, pp. 135-136, fig. 278; Froning 1981, tav. 8, 2; Higgins 1986, p. 132, fig. 157; Stewart 1990, pp. 225-226, fig. 824; Smith 1991, p. 186, fig. 214; Moreno 1994, pp. 343-345, fig. 436; Lawton 1995, pp. 72-73; Ridgway 2000, pp. 208-210, nota 52; *ThesCRA IV* (2005), s.v. *Darstellungen von Kultorten*, p. 388, n. 62; Wünsche 2005, pp. 118-119; Gorrini 2008, p. 167, nota 42.

definito da Hausmann¹⁸⁸, costituisce allo stesso tempo il riferimento più chiaro per la ricostruzione e l'identificazione del modello. I dati di provenienza sono incerti, dal momento che il proprietario dal quale il museo acquistò il pezzo dichiarò una provenienza da Corinto, ma, come sostenuto *in primis* da Furwängler¹⁸⁹, non può considerarsi una notizia affidabile. La lastra, di forma rettangolare e in marmo pentelico, è incorniciata su tutti i lati da un'elaborata struttura architettonica: in basso è un bordo spesso e liscio che costituisce la base sulla quale si muovono le figure, ai lati, invece, due paraste, sormontate da capitelli con semplici modanature, sostengono una travatura e un soffitto a spiovente verso l'osservatore. In questa cornice, che sembra ambientare la scena all'interno di una stoa, quasi come una megalografia dipinta a decorazione del muro di fondo dell'edificio, è raffigurata una scena molto elaborata.



Fig. 5: Londra, British Museum. Rilievo con Serapide e Iside (foto Museo).



Fig. 6: Rodi, Museo Archeologico. Rilievo con coppia di divinità (da Cook 1914-40, III, fig. 831).

Sulla destra, tangente e parzialmente sottoposto alla cornice della lastra, è il dio in trono con scettro nella destra. Nei tratti generali lo schema iconografico rispecchia esattamente il modello utilizzato per il rilievo di Pompei. Di fronte a lui ancora una volta una divinità femminile. Questa volta però l'esegesi risulta più ardua: la dea indossa infatti un chitone altocinto, tipico di molte raffigurazioni ellenistiche, e dunque è eliminato il tipico nodo isiaco. Nell'impostazione generale del corpo è evidente una certa

¹⁸⁸ Hausmann 1960, p. 89.

¹⁸⁹ Furtwängler 1910, p. 183.

convergenza con i rilievi di Londra e Rodi: la donna è stante sulla gamba destra mentre il corpo è inarcato in avanti e la gamba sinistra è flessa. Se la ponderazione del corpo sembra rispondere ad un prototipo comune per tutti i rilievi, le braccia ancora una volta sono disposte in maniera differente. Il braccio destro non è più appoggiato sul fianco sporgente ma è allargato per stringere lo scettro in un modo molto simile a quello osservato sul rilievo di Londra. Il braccio sinistro invece è piegato e poggiato su un pilastrino, la cui presenza ha comportato un'accentuazione della gravitazione del busto verso destra. Importante risulta anche la testa, non conservata nei due esempi precedenti, che è rivolta verso il dio in trono ed è coronata da una capigliatura che prevede due bande laterali cinte in una crocchia occipitale. Sul capo non è ben visibile ma potrebbe esserci un diadema.

I personaggi appena descritti, dunque, si configurano come l'epifania di due divinità, in un luogo sacro, come si deduce dal *parapetasma* che fa loro da sfondo. Questo è appeso da un lato ad un ramo alquanto sporgente di un enorme albero, dall'altro ad un supporto che non è visibile nel riquadro, poiché il *parapetasma* scompare oltre il bordo destro. L'albero dovrebbe essere un platano e si distingue per il suo spiccato realismo: sono pazientemente rese le singole increspature della corteccia sul tronco che, nella struttura generale della pianta ma anche della scena è particolarmente spesso e massiccio; nella parte sommitale è rappresentato inoltre un ramo spezzato, che frontalmente mostra con particolare audacia i segni della frattura. La tipologia di arbusto è inoltre evidenziata nelle foglie del ramo che sporge verso destra, tutte rappresentate di prospetto, proprio in virtù della necessità di mostrare chiaramente la loro forma a sei lobi appuntiti. Infine intorno all'albero è avvolta in due giri una larga benda, che tende, come il drappo del *parapetasma*, a conferire sacralità all'ambiente e all'albero. L'ambientazione paesistica è completata da un pilastro allineato all'albero e sormontato da una coppia di statue. È molto difficile, a causa della dimensione minuta del rilievo, capire di che divinità si tratti. Queste sono indubbiamente affiancate e realizzate secondo modalità arcaistiche, come si può evincere dalla posizione meccanica e schematica e dalle vesti. Il personaggio più vicino all'osservatore è una donna vestita di chitone, la quale, stringendo qualcosa tra le mani, solleva il braccio sinistro e abbassa quello destro; a fianco a lei è una divinità maschile nuda che porta intorno alle braccia un mantello con terminazioni a coda di rondine e nella sinistra uno scettro. Ridgway vi vede sul capo un petaso¹⁹⁰. Di recente Wünsche¹⁹¹ ha proposto di identificarvi Apollo e Artemide, tesi condivisibile in ragione della diffusa forma arcaistica che accompagna la raffigurazione di queste divinità in epoca tardo-ellenistica e romana e inoltre della loro correlazione in quanto fratello e sorella. In ogni caso il pilastro sembra essere lontano rispetto al luogo di culto nel quale si svolge la scena e pertanto potrebbe rappresentare un'allusione ad un'area sacra diversa e lontana ma visibile sullo sfondo.

¹⁹⁰ Ridgway 2000, p. 208.

¹⁹¹ Wünsche 2005, pp. 118-119.

Entro questa cornice paesistica, che funge da secondo riquadro duplicando la cornice architettonica del rilievo, è in atto una processione. Un altare rettangolare con paravento decorato con piccoli timpani nei lati brevi è posto precisamente nel mezzo del rilievo. Alle sue spalle è la testa del gruppo, schematicamente formato a coppie di due. I primi personaggi hanno dimensioni leggermente inferiori rispetto alla dea, che a sua volta, come osservato per i rilievi di Londra e Rodi, è fortemente più piccola del dio in trono. Emerge indubbiamente il personaggio maschile, rappresentato di profilo e a petto nudo. Veste solo l'*himation* che ricade dalla spalla destra obliquamente lungo il petto per poi essere mantenuto sull'avambraccio sinistro. Il personaggio sembra aver ricevuto una connotazione marcata dei tratti, che denotano una certa impronta realistica, rispetto agli altri personaggi: il petto mostra membra cadenti e soprattutto il volto presenta tratti fortemente chiaroscurati, indice di un'età adulta e di una precisa impronta stilistica tardo-ellenistica. I capelli inoltre sono resi a piccole ciocche arricciate in una volumetria espansa e poco ordinata. A fianco a lui è un fanciullo, vestito di tunica, che reca nelle mani un oggetto di forma quadrangolare. Anche in questo caso il volto è piuttosto caratterizzato soprattutto nella capigliatura, resa come una spessa calotta di capelli ricci. Alle spalle di questa prima coppia è una donna avvolta in un mantello che le copre il capo e dal quale emerge solo la mano destra, sollevata in prossimità del collo. La donna è vista di tre quarti, quasi frontalmente e rivolge il suo sguardo e la sua attenzione verso la prima coppia. A fianco a lei è una fanciulla, che veste chitone e *himation* ma il gesto che compie è piuttosto particolare: porta sulla testa un oggetto di forma quadrangolare piuttosto squadrato, sul quale è posto un velo che copre parzialmente l'oggetto.

La terza fila è composta da due bambini. Il primo, nudo, reca tra le mani un volatile mentre un secondo porta un vaso. Quest'ultimo però sembra nascondere il suo corpo dietro un mantello e presenta un volto grottesco: gli zigomi sono molto larghi a dispetto di un'altezza ridotta e i capelli sono resi in bande separate. L'ultima fila è invece composta da una coppia di donne, che nella scala rispetta le dimensioni dei due fanciulli che la precedono. Queste sono rappresentate nella stessa posa, che rispecchia quella già descritta per la donna della seconda fila, con la differenza che una delle due, quella più vicina all'osservatore, porta un copricapo appuntito e con falde espanse.

Tralasciando per ora la coppia divina, il cui inquadramento iconografico e tematico deve essere correlato agli altri esemplari noti di Londra e Rodi e giovare del contributo del nuovo rilievo romano di Napoli, risulta particolarmente interessante la costruzione formale della scena. Come già sostenuto da Hausmann, il rilievo sembra scomponibile in due parti: da un lato la coppia divina, sia per dimensioni che per iconografia costituisce un gruppo a parte, come già dimostrano gli esemplari su descritti di Londra e Rodi nei quali la scena è conclusa a loro due, e dall'altro si aggiunge la processione di adoranti. Si può probabilmente scindere da queste la caratterizzazione paesistica, che costituisce un segno distintivo a sé stante. Dunque le tre parti sono state unite insieme, ma hanno percorsi produttivi diversi, che sono stati poi congiunti sul rilievo di Monaco. La natura autonoma delle singole parti è provata anche da alcuni elementi compositivi. Per prima cosa si deve evidenziare la costruzione formale della scena. Ri-

sulta quanto mai palese che il rilievo non si muove su un'unica linea ma su linee non diverse ma coerenti e parallele. Attraverso gli oggetti presenti nella scena si nota che il rilievo è costruito sulla base della prospettiva. Il punto di fuga è posto, tuttavia, al centro della coppia divina, comportando in questo modo il decentramento del punto focale della composizione. Si può osservare infatti che la linea del trono del dio e del suppedaneo è speculare e convergente rispetto a quella del lato breve dell'altare.

Dall'altro lato la processione è, come abbiamo visto, composta di personaggi di diversa grandezza. Lo Hausmann aveva supposto che la loro diversa scala fosse correlata ad una progressivamente minore importanza attribuita ai mortali rispetto alle divinità. Ridgway e Moreno accennano, di contro, alla possibilità che la dimensione sia legata alla volontà di rendere la profondità. Questa seconda ipotesi credo sia quella più verosimile, in virtù della forte impronta prospettica sulla quale è costruito il rilievo. Anzi a mio parere, lo scultore con un espediente molto ardito ha tentato di rendere una processione che subentrava nello spazio sacro da un lato. In questo modo spiegherei la modifica dell'ambientazione paesistico-sacrale costituita dall'albero e dal *parapetasma*: infatti si può osservare che questo, nella parte iniziale, prossima all'altare, è sollevato e ripiegato su se stesso e ciò si può spiegare solo in ragione della necessità di creare un passaggio per la processione. Il rilievo avrebbe in questo modo un unico punto di fuga, come detto posto al centro della coppia divina, al quale si conforma anche la processione. In questo senso credo che sia da spiegare anche la resa del pilastro, il cui lato frontale non ha lo stesso orientamento dell'altare, ma sembra rivolgersi, certo con una qualche approssimazione, alla coppia divina. L'albero e il pilastro, e di conseguenza la coda della processione, si devono dunque collocare sullo sfondo, in lontananza.

Queste prime considerazioni permettono sicuramente di collocare il rilievo in epoca ellenistica, allorquando furono sperimentate e sviluppate nei rilievi effetti illusionistici volti a rendere con maggiore approssimazione la profondità e a stratificare i piani, il cui esempio più noto è sicuramente il fregio di Telefo. Nonostante questi espedienti illusionistici, lo schema compositivo del rilievo deriva da modelli di IV sec. a.C. nei quali spesso compare una divinità posta su un lato, a volte in compagnia della sua sposa o di un'altra divinità ad essa associata, verso la quale convergono gli adoranti e/o i dedicanti, formando una sorta di processione. L'esemplare più calzante da questo punto di vista è un rilievo del Museo del Louvre di Parigi¹⁹² nel quale Asclepio seduto è affiancato da Igea sul lato sinistro della lastra; a loro fianco è un pilastro e di fronte un altare, molto simile nella conformazione a quello presente sul rilievo di Monaco ma reso senza alcun effetto prospettico; verso l'altare convergono, seguendo due piani posti su linee parallele, un gruppo di adoranti. Su altri due rilievi, anch'essi dedicati ad Asclepio ed Igea e conservati ad Atene¹⁹³ è dato grande risalto al corteo di adoranti, nel quale ancora

¹⁹² Inv. Ma 755. Süsserott 1938, p. 123, tav. 25,4; Neumann 1979, pp. 53-54, tav. 44, b; Güntner 1994, p. 139, n. C19; van Straten 1995, p. 280, n. R23, fig. 63; Edelmann 1999, p. 217, n. F41; Hamiaux 2001, p. 218, n. 227 (con bibl.); Comella 2002, p. 204, n. Atene 175 (con bibl.).

¹⁹³ Museo Archeologico Nazionale, inv. 1333. Svoronos 1908-37, p. 252, n. 1333, tav. 36; Süsserott 1938, p. 119, tav. 22; Karouzou 1968, pp. 141-142, n. 1333; Neumann 1979, pp. 53-54; Wegener 1985, p. 297,

una volta è un uomo vestito di *himation* che guida il gruppo e tra i personaggi, oltre a fanciulli, vi è anche un'ancella che reca una cista sulla testa.

Proprio dal confronto con questo ed altri numerosi rilievi dello stesso tipo è possibile riconoscere nel primo personaggio vestito di *himation* il sacrificante e nel fanciullo a fianco il *camillus*, il giovane aiutante al sacrificio, il quale reca nelle mani un contenitore. Con ogni verosimiglianza, invece, la fanciulla del rilievo di Monaco nella seconda fila deve identificarsi come un'ancella che trasporta una cista velata, come visto sul rilievo di Atene su citato. Confrontando la scena del rilievo di Monaco, nella quale sono protagonisti i primi due personaggi del corteo, l'altare e, come vedremo, la coppia divina, con un rilievo di Atene¹⁹⁴, si comprende che il giovane reca nelle mani un *kannoun* rituale, funzionale ad un sacrificio non cruento, al quale è in procinto di attingere il sacrificante, dal momento che la sua mano è posta proprio sopra l'oggetto. Sul sacrificante e sulla sua più specifica identificazione si sono espressi alcuni studiosi, soprattutto in virtù dell'influenza esercitata dagli studi relativi al rilievo con apoteosi di Omero¹⁹⁵. Richter ha sostenuto in più occasioni una difficile quanto suggestiva connessione con Euthydemus I di Battria, il quale regnò dal 230 al 200 a.C., pur sottolineando il problema relativo alla tenia, solitamente indossata dai re ellenistici. Moreno invece vede nella dea poggiata al pilastro Arsinoe III, ma non accenna al personaggio maschile. In effetti nell'osservazione dei diversi personaggi spicca la differenza più o meno sostanziale dei volti. L'uomo che compie il rituale ha probabilmente i tratti somatici individualizzati, che denotano la precisa volontà dello scultore di rendere la discrepanza con gli altri personaggi e pertanto attribuirgli una specifica fisionomia. I tratti fortemente marcati e chiaroscurati del volto collocano il ritratto in epoca ellenistica, probabilmente nel II sec. a.C. Rispetto a ciò che è stato sostenuto resto scettico di fronte alla possibilità che dietro questo ritratto si nasconda un esponente dei regni ellenistici. Allo stesso modo la dea mostra un volto idealizzato, tuttavia conformato nella capigliatura alla moda del tempo¹⁹⁶. D'altronde in favore della tesi di Moreno, che vede nel volto della dea i tratti distintivi di Arsinoe III, giocano le evidenze a rilievo nelle quali parte della critica legge una *consecratio in formam deorum* della regina lagide, come ipotizzato per il rilievo di Archelao con apoteosi di Omero e per la lastra bronzea di Delo, nella quale la regina è rappresentata nelle sembianze di Artemide¹⁹⁷. Se di Arsinoe si trattasse, dovremmo im-

n. 109; Güntner 1994, p. 139, n. C20; van Straten 1995, p. 276, n. R8, fig. 59; Edelmann 1999, p. 213, n. F13; Comella 2002, p. 196, n. Atene 78 (con bibl.); Kaltsas 2002, p. 226, n. 475.

Museo Archeologico Nazionale, inv. 1345. Svoronos 1908-37, p. 264, n. 1345, tav. 35; Hausmann 1960, p. 69, fig. 40; Karouzou 1968, p. 146, n. 1345; Neumann 1979, pp. 53-54; Güntner 1994, p. 137, n. C6; van Straten 1995, p. 277, n. R11; Edelmann 1999, p. 234, n. U56; Comella 2002, p. 197, n. Atene 90; Kaltsas 2002, p. 119, n. 432.

¹⁹⁴ Museo Archeologico Naziolane, inv. 1335. Svoronos 1908-37, pp. 254 ss., n. 1335, tav. 36; Karouzou 1968, p. 146, n. 1335; Travlos 1971, fig. 185; Neumann 1979, p. 54, nota 74a; Wegener 1985, p. 298, n. 110; Güntner 1994, p. 139, n. C15; van Straten 1995, p. 277, n. R10, fig. 70; Edelmann 1999, p. 234, n. U53; Comella 2002, pp. 196-197, n. Atene 80; Kaltsas 2002, p. 214, n. 438.

¹⁹⁵ Vd capitolo 2.8.

¹⁹⁶ Sulle pettinature femminili ellenistiche vd. Dillon 2010.

¹⁹⁷ Adriani 1959, pp. 30-31; Moreno 1994, pp. 329-332.

immaginare che l'uomo sacrificante rappresenti Tolomeo IV *Philopator*, suo fratello e marito. Ritengo tuttavia che sia più corretto pensare che si tratti di un dedicante, che, nella temperie artistica ellenistica, volta ad una definizione più chiara dell'individualità, abbia scelto di essere rappresentato nel rilievo offerto in dono alla divinità.

Per un'ulteriore definizione cronologica è necessario analizzare altri elementi del corteo e della struttura. *In primis*, un ruolo importante è giocato dalle due figure che chiudono il corteo, facilmente identificabili sull'esempio delle tanagrine, statuine votive fittili di donne elegantemente e castamente chiuse nel loro ampio mantello, dal quale fuoriesce solo il volto e spesso munite di un copricapo che le protegge dal sole. Il loro nome deriva da Tanagra in Beozia dove si rinvennero in gran numero ma costituiscono uno degli oggetti votivi più comuni della Grecia continentale e orientale del III sec. a.C., con minori attestazioni nel secolo successivo¹⁹⁸. Il ruolo di queste figure e il loro significato è ancora dibattuto, ma è stato ben dimostrato¹⁹⁹ come in epoca ellenistica le donne, munite di un abbigliamento rigoroso, prendano parte attiva nei rituali religiosi, soprattutto in qualità di astanti. Questo giustificerebbe la copiosa quantità di dediche votive di questo genere nei santuari ma in special modo la presenza di questo genere di figure nel seguito della processione. Nel rilievo di Monaco è ripetuto per tre volte, due nella quarta fila e una nella seconda, il medesimo tipo di tanagrina²⁰⁰.

La cornice, strutturata secondo una conformazione architettonica, è un elemento molto diffuso in epoca tardo-classica: non a caso Wolters²⁰¹ aveva proposto per esso una datazione intorno alla fine del IV sec. a.C. Tuttavia, rispetto ai rilievi votivi più antichi, nei quali solitamente la scena figurata si sovrapponeva alla partitura architettonica, nel rilievo di Monaco quest'ultima funge da cornice e al contrario sovrasta, tagliandoli, gli elementi figurati limitari.

In effetti, si può notare per la redazione di questo rilievo una certa ispirazione ai rilievi votivi tardo-classici per ciò che concerne sia la cornice sia lo schema iconografico. Negli esemplari tardo-classici legati al culto di Asclepio già menzionati in precedenza e in numerosi altri si assiste alla comparsa dei dedicanti e degli adoranti, a volte isolati, altre volte organizzati in una vera e propria processione²⁰². Una tale ispirazione non sorprende in un rilievo ellenistico, poiché è stato già dimostrato ad esempio nei rilievi funerari greco-orientali²⁰³, e si ravvisa in alcuni casi anche nei prodotti votivi attici, come il rilievo di Stobi con *Rundtanz* arcaistica di Pan e le Ninfe²⁰⁴. Il rilievo di Monaco, dunque, in base alle considerazioni proposte e ad una certa predilezione verso una com-

¹⁹⁸ Sulla tipologia delle tanagrine vd. soprattutto Higgins 1986; Jeammet 2003; Jeammet 2007; Jeammet 2010; Dillon 2012.

¹⁹⁹ Chaniotis 1997, p. 246; Dillon 2012, p. 232-233.

²⁰⁰ Esistono molti punti di contatto con l'iconografia della cd. "Grande Ercolanense", la cui elaborazione da un ambito post-prassitelico è stato spostato al II sec. a.C. Sul tipo vd. Papini 2000, pp. 230-245 (con bibl.); Dähner 2008; Dähner 2008a.

²⁰¹ Wolters 1912, n. 206, p. 26, tav. 18.

²⁰² Sull'incontro tra mortali e divinità nei rilievi votivi greci, tra i quali quelli legati ad Asclepio ricoprono un ruolo di primo piano, vd. Klöckner 2010; Baumer 2013.

²⁰³ Ridgway 2000, pp. 193-195.

²⁰⁴ Vd. capitolo 2.6.

posizione eclettica deve collocarsi intorno alla metà del II sec. a.C. nonostante parte della critica si sia espressa per una datazione più bassa, intorno alla fine del II sec. a.C. Il rilievo è stato da Hausmann collegato con le prime botteghe neoattiche operanti ad Atene e in Grecia al servizio dei santuari nella produzione di oggetti votivi. La composizione della scena risente di modalità espressive proprie delle botteghe neoattiche, come la resa delle pieghe del panneggio del dio in trono, che sembrano ricordare gli *zig-zag* dei rilievi arcaistici, e la predilezione per un vivace e morbido plasticismo. Queste impronte classicistiche, diffuse a partire dalla metà del II sec. a.C., sono ancora pienamente combinate con espressioni di carattere ellenistico, come l'ambientazione paesistica e gli effetti pittorici ed illusionistici, il che mi induce a ritenere il rilievo un prodotto di datazione più alta. Rispetto ai modelli ispiratori, collocabili in epoca tardo-classica, si assiste ad una "attualizzazione" degli elementi che compongono il corteo. Le adoranti che seguono nell'ultima fila sono rappresentate secondo la moda del tempo e il sacrificante è individualizzato nei tratti somatici. Inoltre agli esempi sagomati con semplici modanature dei rilievi tardo-classici, è sostituito un altare di dimensioni maggiori e sormontato da un'alzata particolare, che costituisce un paravento. Solitamente nei rituali si utilizzavano elementi mobili in terracotta o in pietra che proteggevano il fuoco, ma sono noti anche altari muniti di barriere protettive, chiamate *κατασκευαί*, che in un esempio dell'inizio del II sec. a.C. del teatro di Priene sono decorate con frontoncini nei lati brevi²⁰⁵, in modo da conformarsi molto similmente a quello del rilievo di Monaco. Altri esempi di barriere con frontoncini a rilievo di stessa fattura a Delo e Olinto²⁰⁶ chiariscono la diffusione ellenistica di questo tipo di altare.

Fonte di numerose interpretazioni, spesso prive di considerazioni iconografiche e tipologiche, oltre che contestuali, la rappresentazione del dio in trono, e di conseguenza della dea che lo affianca, risulta l'elemento dirimente di questo discorso. È d'uopo premettere che nel rilievo di Monaco, il più complesso e articolato degli esemplari giunti a noi, mancano chiari attributi e iscrizioni che permettano di identificare luogo e divinità della scena. Da un punto di vista strettamente iconografico le figure in trono dei rilievi di Monaco, Londra e Napoli sono assolutamente assimilabili. Nel rilievo di Monaco il dio è reso con una plasticità più accentuata e morbida, evidente in special modo nel drappeggio del mantello, sulle gambe e nel volume della muscolatura. In questi elementi è più vicino al rilievo di Napoli, il quale però sembra trasmettere un'impronta classicistica più fredda, immediatamente percepibile nell'annullamento della visione prospettica in favore di una resa pienamente di profilo del trono e della figura. In base alla stessa impostazione, ascrivibile alla tarda epoca augustea o a quella giulio-claudia, la gamba posta più in profondità è resa con un rilievo più basso e le pieghe sono più ampie, profonde e cadenzate, ricordando in questo il rilievo da Ercolano con Apollo su seggio e Musa (**cat. 19**). Il rilievo di Napoli inoltre modifica il suppedaneo, banalizzando il tipo rappresentato nelle restanti repliche. Per quanto riguarda il rilievo del Museo di Rodi, si

²⁰⁵ Sull'argomento vd. Dräger 1994, pp. 19-23, in particolare sugli altari con paravento e sull'altare di Priene p. 20, Beil. 1a,1.

²⁰⁶ Yavis 1949, pp. 178-181 nn. 6, 7, 9, 10.

notano maggiori differenze nella figura del dio: principalmente l'*himation* che copre la gambe presenta una maggiore accentuazione degli effetti chiaroscurali, in virtù della moltiplicazione delle pieghe, ottenute tramite solchi profondi; inoltre il tessuto non scende fino alle caviglie, risultando in tal modo più corto e scoprendo il piede destro, nelle altre repliche non visibile. In tal modo si modifica anche la posizione delle gambe, più ritratte rispetto alle altre repliche ma, al contempo, più sporgenti dal suppedaneo. Nel rilievo di Rodi, come già accennato, il dio non ha alcun attributo nella mano destra, che nelle repliche di Londra e Monaco è uno scettro e nella replica di Napoli è un bastone, ma soprattutto sembrano essere inserite delle modifiche al trono.

L'elemento infatti più caratterizzante del soggetto è il trono. Nei rilievi di Monaco e Napoli i braccioli poggiano direttamente sul sostegno a forma di leongrifi, realizzati a tutto tondo, mentre nella replica di Londra il supporto sembra essere a rilievo, come si evince dalla mancanza della seconda ala, per poi sporgere oltre il profilo con la parte anteriore. Il rilievo di Rodi, invece, sembra non avere lo schienale, mentre il supporto ha una testa che ricorda una sfinge, piuttosto che un leone con corna.

Dati alla mano, il rilievo più antico tra i quattro a noi noti, incluso il "nuovo" rilievo di Napoli, è quello di Monaco. Nella critica archeologica si sono susseguite diverse e variegata proposte interpretative: Furtwängler ha ipotizzato che si trattasse di un eroe o di Zeus *Philios* e *Agathe Tyche*, mentre Asclepio e Igea, da lui scartati per la presenza dello scettro, sono stati richiamati in causa di recente da Wünsche; genericamente la provenienza dubbia da Corinto è stata accettata, così come soprattutto la derivazione attica, in virtù del marmo pentelico utilizzato, eccezion fatta per Laurenzi, che ne attribuisce l'esecuzione ad ambiente rodio; la strada tuttavia più battuta è quella di Serapide ed Iside, in ragione delle repliche più recenti provenienti da Rodi. Tentiamo dunque un'esegesi di carattere iconografico per spiegare il significato del soggetto raffigurato in questo rilievo per poi analizzarlo in relazione alle altre repliche note.

Il dio del rilievo di Monaco siede su un trono formato da leongrifi, che posseggono il corpo del leone, le ali del grifo e le corna dell'ariete. La forma del trono è convessa nella parte posteriore e possiede uno schienale che nella parte interna è sagomato a forma concava. Secondo Richter²⁰⁷, questo tipo di trono è databile nell'arco del III sec. a.C. ed è assimilabile ai seggi che si diffondono nelle proedrie dei teatri ellenistici. Troni di questa opulenza non sono facilmente riscontrabili nella plastica e nella pittura di epoca ellenistica o romana. Si noti però che nelle stele funerarie di epoca ellenistica si diffondono in Grecia orientale modalità espressive nelle quali, riprendendo in parte modelli di IV sec. a.C.²⁰⁸, si assimila il defunto ad un intellettuale e lo si rappresenta seduto su seggi e in alcuni casi su fastosi troni. Si vedano ad esempio un rilievo a Catania e uno da Rheneia²⁰⁹, nei quali il defunto posto sulla destra, in una posa che richiama fortemente quella del dio di Monaco, siede su un trono con braccioli stilizzati a forma di

²⁰⁷ Richter 1966, p. 30.

²⁰⁸ Su questo vd. capitolo 2.17.

²⁰⁹ Entrambi in Privitera 2009, il quale menziona non a caso il rilievo di Monaco per confronto.

leongrifi, e inoltre un rilievo da Samo²¹⁰, nel quale il defunto è sulla sinistra, siede su un seggio senza schienale con supporti a forma di leongrifi a tutto tondo ed è rappresentato a torso nudo, all'eroica. Tali rilievi sono databili nell'arco del II sec. a.C. Tuttavia il confronto più stringente e, di conseguenza, l'antecedente più prossimo è costituito dal trono di Epicuro. La statua del filosofo fu eretta, come è stato proposto, dopo la sua morte, avvenuta nel 270 a.C., insieme a quelle dei discepoli, Metrodoro, morto nel 277 a.C., ed Ermarco, morto nel 250 a.C., ricostruite sulla base delle repliche romane²¹¹. Il trono sul quale siede Epicuro nel prototipo greco è di forma convessa, possiede uno schienale alto con parte interna sagomata a forma concava e termina con braccioli, il cui profilo anteriore è configurato come un leongrifo. L'animale, che manca della parte posteriore del corpo, possiede un corpo da leone, ali da grifo e delle corna del tutto simili a quelle presenti nei troni in esame. Questo tipo di trono ricorre inoltre in una statuetta di Metrodoro del Museo Archeologico di Napoli, confluitovi mediante la collezione Farnese, precedentemente Orsini²¹². L'utilizzo di questo trono per la replica napoletana, che riproduce nel volto i tratti del discepolo di Epicuro, è stata spiegata nei termini di un'interpretazione del copista romano, che, modificando l'originaria sedia, introduce il seggio per analogia con il modello del maestro²¹³. Non si è mancato di notare come i tre filosofi epicurei, tutti seduti e di impostazione simile, abbiano ricevuto nella trattazione scultorea seggi diversi, il trono per Epicuro, la sedia con spalliera per Metrodoro e una semplice panca di pietra per Ermarco. Tali differenze sono state intese come una volontà di riflettere una rigida gerarchia tra i personaggi, forse già connaturata nella cerchia epicurea²¹⁴. Rimane però sostanzialmente poco comune l'utilizzo di un trono così fastoso per un pensatore. Zanker²¹⁵, pur riportando l'ipotesi, precedentemente supposta nella critica, di un legame del trono di Epicuro con i troni divini, dovuto ad una eroizzazione del filosofo avvenuta dopo la sua morte, sostiene al contrario che la sua immagine incarni maggiormente lo spirito del buon cittadino. Lo studioso ritiene inoltre più congruo il paragone con i seggi delle proedrie dei teatri, che erano riservati a sacerdoti, alti funzionari e benefattori della città e il teatro di Dioniso di Atene ha restituito alcuni seggi di questo genere decorati con zampe leonine. In effetti non credo possa costituire un caso l'utilizzo di troni simili, alternati a seggi più semplici o a panche di pietra, anche nelle stele funerarie greco-orientali, nelle quali, come detto, il defunto spesso è raffigurato seduto, vestito con solo *himation*, in una foggia che richiama l'immagine del pensatore dei secoli precedenti. Tuttavia si deve ugualmente evidenziare la strettissima somiglianza e forse interdipendenza dei troni di Epicuro e del dio in trono dei rilievi in esame, che al

²¹⁰ Museo di Vathy, inv. 255. Pfuhl, Möbius 1977, p. 277, n. 1109.

²¹¹ Per le statue degli epicurei vd. Schefold 1943, p. 118; Richter 1965, II, pp. 194 ss.; Kruse-Bertoldt 1975; Richter, Smith 1984, p. 116; Fittschen 1992; von den Hoff 1994, pp. 63 ss.; Zanker 1997, pp. 130-138; Kunze 2002, pp. 63-80.

²¹² Gasparri 2009a, pp. 48-49, n. 27 (M. Caso) con bibl. prec.

²¹³ von den Hoff 1994, p. 64, nota 19, p. 81, nota 226.

²¹⁴ Wrede 1982.

²¹⁵ Zanker 1997, pp. 132-135. Sul trono di Epicuro vd. inoltre Kruse-Bertoldt 1975, pp. 150 ss.; Wrede 1982; Frischer 1982, pp. 199 ss.

momento risulta del tutto ignoto altrove. Soprattutto la testa del leongrifo, configurata senza criniera e con corna ricurve, non è attestata neanche nei numerosi supporti di *trapezai*, realizzate a partire dal II sec. a.C., con una varietà notevole di forme e figure²¹⁶, nonostante le teste dei supporti, ove presenti, in alcuni casi abbiano le corna, ma di forma approssimativamente dritta. Il trono sul quale è posto il dio del rilievo di Monaco e delle altre repliche trova dunque la sua prima attestazione nella statua di Epicuro, il cui prototipo, come detto, deve collocarsi poco dopo la sua morte, dunque nel secondo venticinquennio del III sec. a.C. Di conseguenza il trono attestato sul rilievo di Monaco deve essere sostanzialmente contemporaneo o leggermente anteriore a questa data, se si immagina un'elaborazione così caratteristica che preceda la statua di Epicuro. Il trono del rilievo di Napoli e delle altre repliche deve dunque essere stato elaborato nel III sec. a.C. D'altronde, in precedenza erano prevalentemente diffusi, per divinità sedute, troni lignei a sagomatura squadrata. Tuttavia, nel caso del modello fidiaco di Zeus, riscontrabile sul fregio del Partenone e sul rilievo Del Drago del Museo Nazionale Romano, replica della base della statua fidiaca di Atena²¹⁷, e delle sue repliche e derivazioni, quali il dio in trono della Tribuna di Eshmun²¹⁸, è presente l'interessante particolare di un animale fantastico miniaturistico, una sfinge o un leongrifo, posto come sostegno del bracciolo. Si tratta, probabilmente, di un'*applique*, forse metallica che impreziosisce il semplice intaglio del seggio, ma potrebbe costituire il tramite iconologico per spiegare l'origine di una tale decorazione. Lo stesso trono, derivante dal modello fidiaco di Zeus è usato anche per Asclepio nel IV sec. a.C., come si nota in un rilievo dall'*Asklepieion* al Museo Nazionale di Atene²¹⁹.

A differenza dei troni riprodotti sui rilievi di Monaco, Londra e Napoli, il trono sul quale siede la divinità del rilievo del Museo di Rodi si configura in maniera leggermente diversa, pur restando le difficoltà di esprimersi in modo certo a causa dello stato di conservazione del pezzo. Se il supporto del bracciolo di questo trono è configurato come una sfinge, si tratterebbe di una variante del modello proposto sugli altri rilievi e che è stato riscontrato nella statua di Epicuro. Una sfinge, rispetto al leone con corna ha maggiori attestazioni nei trapezofori ma soprattutto si ritrova su un rilievo del Museo Nazionale di Atene, rinvenuto nella villa di Erode Attico a Loukou²²⁰. Datato in epoca antonina, risulta complessivamente di difficile lettura, ma senza alcun dubbio si tratta di una composizione che si ispira a immagini votive e per grandi tratti ricorda il rilievo di

²¹⁶ In generale sui trapezofori figurati vd. Deonna 1938; EAA VII (1996), s.v. *Trapezoforo*, pp. 968-969 (F. Coarelli); Richter 1966; Hiesel 1967; Cohon 1985; Stefanidou-Tiveriou 1985; Moss 1988; Rossi 1996; Gasparri, Guzzo 2005.

²¹⁷ Vd. *infra*.

²¹⁸ Vd. *infra*.

²¹⁹ Svoronos 1908-37, pp. 275-276, n. 1354; Güntner 1994, p. 139, n. C16; Bonanome, pp. 158.159, fig. 76; Edelmann 1999, p. 214, n. F14; Comella 2002, p. 198, n. Atene 96.

²²⁰ Inv. 1390. Svoronos 1908-37, tavv. 336-340; Karouzou 1969, p. 256, tav. 83,2; LIMC II (1984), s.v. *Artemis*, p. 679, n. 740, fig. 505 (L. Kahil); LIMC III (1986), s.v. *Epiktēsis*, p. 806, n. 1 (J.C. Balty); LIMC IV (1988), s.v. *Euthenia*, p. 124, n. 53 (M.-O. Jentel); LIMC VIII (1997), s.v. *Teletē*, p. 1192, n. 2 (N. Kaltsas); Tobin 1997, p. 346; Galli 2002, p. 176; Kaltsas 2002, p. 306, n. 644; Schörner 2003, pp. 564-565, n. R55; Despinis 2008, p. 298; *L'età dell'equilibrio* 2012, pp. 316-317, n. III.23 (A. Lo Monaco).

Monaco: all'ombra di un albero, cui è legata una benda, in segno di sacralità, una inser-viente reca un piccolo canestro ricolmo di frutta ad una divinità femminile assisa in mo-do disteso e rilassato, ritraendo il gomito sinistro e poggiandolo sulla spalliera. In que-sto atteggiamento la dea ricorda l'impostazione formale del dio dei rilievi in esame, ma anche il tipo statuario della cd. Agrippina-*Olympia*²²¹, opera fidiaca utilizzata come im-magine di Afrodite e di Igea sull'Acropoli di Atene. Il trono su cui siede ha una sua struttura di base, nella quale i braccioli terminano nella parte inferiore con zampe leoni-ne, mentre sul lato è aggiunta una sfinge resa con una certa tridimensionalità. Questo ef-fetto ricorda fortemente i troni dei rilievi qui analizzati e la scelta della sfinge si confi-gura come una variante conforme alla replica del Museo di Rodi. Infine un trono simile è utilizzato in epoca augustea per una rappresentazione di Apollo, che compare sull'alta-re della *gens augusta* a Cartagine²²². Il dio è riprodotto semidisteso, come il dio dei ri-lievi qui analizzati, e poggia il gomito sinistro sul bracciolo a forma di un leongrifo, che questa volta propone una testa di grifo al posto di quella di leone. Lo schienale del trono è dritto e non curvo e a fianco al bracciolo è posta una cetra.

Chiarito il problema del trono, resta da indagare il significato del modello utiliz-zato e l'eventuale identificazione della divinità che vi si cela. La composizione del rilie-vo di Monaco, come già notato precedentemente, pur nella sua redazione tardo-ellenistica si ispira, mutandolo, allo schema formale dei rilievi votivi legati al culto di Asclepio. I rilievi votivi di IV sec. a.C. rinvenuti soprattutto ad Atene, mettono partico-larmente in risalto l'opulenza del sacrificio, attraverso l'allargamento della processione e la moltiplicazione dei doni. Tali processioni si svolgono all'interno dei santuari, anche se, in conformità con le modalità espressive di epoca classica, l'ambientazione, soprat-tutto architettonica, non è mai resa. Anzi in alcuni casi sono presenti alberi isolati che in qualche modo alludono ad un culto svolto all'aperto. In un rilievo del Museo Archeolo-gico di Atene²²³ Asclepio è seduto sul lato sinistro lacunoso, di fianco a lui Igea è stante e appoggiata ad un tronco spoglio. L'intera parte centrale e quella destra del rilievo sono occupate da una processione di adoranti. Così nei rilievi ateniesi già menzionati prece-dentemente, è ripetuto lo stesso schema: nel primo Asclepio seduto e Igea sono a sini-stra e quest'ultima poggia su un pilastro, sormontato da un oggetto circolare, mentre nel secondo Asclepio e Igea sono a destra e la dea si appoggia ancora una volta ad un albero intorno al quale si avvolge un serpente.

I sacrifici e la rappresentazione delle scene di offerta al dio sono, dunque, legate ad un'ambientazione, seppur accennata, all'aperto. Si tratta probabilmente del bosco sa-cro, l'*alsos*, solitamente annesso nei santuari di Asclepio, come ad esempio ad Atene²²⁴. Nei rilievi votivi si marca pertanto una differenza tra scene legate al sacrificio, svolte all'esterno e scene legate ad uno dei rituali più tipici del culto di Asclepio, vale a dire

²²¹ Gasparri 2000 (con bibl.). Da ultimo Despinis 2008.

²²² Tunisi, Museo del Bardo, inv. 2125. Flashar 1992, pp. 151, 206, fig. 120; Spannagel 1999, p. 374, n. A26, Tav. 6, 2.

²²³ Inv. 1333. Vd. *supra*.

²²⁴ Sull'*Asklepion* di Atene vd. Melfi 2007, pp. 313-432.

l'incubazione, necessariamente svolta all'interno del tempio, nell'*abaton*. Nelle raffigurazioni di epoca tardo-classica l'aiutante porta solitamente animali quali bovini e montoni, da offrire in dono alla divinità. Tale usanza è nota durante un'importante celebrazione rituale legata al culto di Asclepio ad Atene, vale a dire gli *Epidauria* o *Asklepieia*²²⁵. Come nei rilievi ateniesi di IV sec. a.C. così nel rilievo di Monaco compare una componente paesaggistica, che è composta dall'enorme platano sullo sfondo.

Dunque sul rilievo tardo-ellenistico si assiste ad una ripresa degli schemi formali tipici dei rilievi votivi legati al culto di Asclepio. Un elemento permette, tuttavia, di ampliare tale connessione dall'ambito formale a quello contenutistico: uno dei due bambini posti nella terza fila stringe tra le mani un volatile di piccole dimensioni, che, se messo in connessione con Asclepio non può che essere riconosciuto come un gallo²²⁶. Il gallo era l'animale prediletto dal dio e per questo era solitamente sacrificato durante le celebrazioni connesse con il suo culto²²⁷. Socrate, ad esempio, prima di morire esorta i suoi allievi a donare ad Asclepio un gallo²²⁸, mentre nel IV mimiambos di Eroda²²⁹, poemetto di genere scritto tra il 280 e il 265 a.C.²³⁰ e incentrato su due donne che si recano in visita al santuario di Asclepio a Cos, una schiava di queste offre al sacerdote un gallo da sacrificare al dio e ne dispone il successivo banchetto. In realtà, come specificato anche in Eroda, il gallo costituiva anche il più economico dono per un sacrificio cruento²³¹, abbinato comunque sempre ad un sacrificio incruento, che nella rappresentazione sul rilievo è restituito nelle ceste portate dai fanciulli.

Se pertanto la processione deve essere necessariamente legata al culto di Asclepio, resta complesso capire se nell'ambientazione paesistica vi sia qualche volontà di rendere specificamente manifesto il luogo in cui era officiato il culto o se in essa si possa leggere comunque un richiamo al dio. Questa questione resta però insoluta. Come detto, il marmo utilizzato è stato riconosciuto come pentelico e per questo è stato ascritto alla produzione attica. Il bosco sacro, l'*alsos*, è noto, come detto, in alcune città, ma non si conosce il tipo di alberi che vi erano piantati o che fossero sacri al dio. Oltre alla già menzionata Atene, anche a Corinto, città alla quale è ricondotto il rilievo di Monaco tramite le notizie del precedente possessore, alcuni tagli nella roccia allineanti a Nord del tempio sono stati ricondotti ad un *alsos*²³². Allo stesso modo un boschetto nell'*Asklepieion* è menzionato da Pausania a Titane in Argolide²³³, Lebeda in Beozia²³⁴ e a

²²⁵ Deubner 1959, pp. 72-73, 142; Parke 1977, pp. 63-64, 186; Aleshire 1989, pp. 14, 50, 82, 90 ss.; Güntner 1994, p. 38; Comella 2002, p. 107. In generale sul culto di Asclepio si veda Riethmüller 2005.

²²⁶ Per completezza è necessario ricordare che galli erano sacrificati anche per Dioniso, Kore ed Hermes, Burkert 2003, p. 147. Inoltre, qualora si volesse propendere per l'ipotesi identificativa legata a Iside e Serapide, il volatile potrebbe essere interpretato come un'oca, che sappiamo era sacrificata a Iside, Paus., X, 32, 16.

²²⁷ Su questo vd. Edelstein, Edelstein 1945, pp. 296 ss.; Aleshire 1989, p. 14.

²²⁸ Plat., *Phaedo* 118a.

²²⁹ Herondas IV, 14-18.

²³⁰ Sul componimento vd. De Gregorio 1997; Zanker 2009.

²³¹ Anche Paus., X, 32, 16, specifica l'ordine "gerarchico" dei sacrifici.

²³² Roebuck 1951, p. 14.

²³³ Paus., II, 11, 6.

²³⁴ Paus., IX, 19, 2.

Epidauro²³⁵. La città, tuttavia, maggiormente legata all'ambiente boschivo è Cos: un epigramma trovato nella terrazza superiore del santuario testimonia che il luogo più antico di culto del dio era il bosco sacro, che nel periodo ellenistico è a lui associato²³⁶. Si tratta, però, di cipressi, come tradisce anche l'associazione culturale nel III sec. a.C. di Apollo *Kyparissios* e Asclepio, attestato da una legge sacra che riguarda proprio la conservazione degli alberi²³⁷. L'albero presente sul rilievo è però un platano e non un cipresso, che avrebbe ricevuto una caratterizzazione specifica, data la sua importanza per la città. Tuttavia, si potrebbe pensare che il platano sia legato ugualmente a Cos, in relazione alla famosa scuola medica fondata da Ippocrate, il quale, secondo la leggenda, esercitava le proprie arti all'ombra di un platano secolare di dimensioni fuori dal comune, che rimase il simbolo della città e della sua scuola medica²³⁸. D'altronde a partire dal 242 a.C. furono inaugurati i *Megala Asklepieia*, giochi panellenici che si svolgevano ogni cinque anni, accrescendo ancora di più la fama del luogo di culto nel mondo greco²³⁹.

Analizzata e spiegata la convergenza della composizione verso un tema culturale legato al dio Asclepio, resta da compiere l'esegesi iconografica del dio in trono a partire dal rilievo di Monaco. Il dio deve necessariamente, in virtù degli attributi e dei paralleli riscontrati nelle produzioni precedenti, essere identificato con Asclepio. Ad avvalorare tale connessione è la replica di Napoli, derivante iconograficamente e tematicamente dal prototipo originario, che reca nella mano destra un bastone, classico attributo del dio, come si vede ad esempio in un rilievo votivo con Asclepio seduto in trono e con bastone nella destra, in una posa molto simile ai rilievi qui analizzati²⁴⁰. Lo schema formale della figura rimanda, bensì, a modelli più antichi. È noto, infatti, tra i rilievi della seconda metà del IV sec. a.C. un modello che si diffuse ampiamente, seppur con alcune variazioni, nel repertorio figurativo greco. Si tratta di una figura maschile barbata, sedente su trono rivolto verso sinistra e vestita di *himation*, che copre la spalla sinistra e, ricadendo, gli arti inferiori. La disposizione a tre quarti del trono e del suppedaneo, sul quale dispone i piedi la figura, segue i medesimi effetti prospettici del dio del rilievo di Monaco. Allo stesso modo è disposto il petto, girato di tre quarti verso l'osservatore, in antitesi con l'andamento del trono, mentre il braccio destro è sollevato per sostenere uno scettro. Questo modello è ben riconoscibile soprattutto sul noto rilievo di Mondragone al Museo Archeologico di Napoli²⁴¹ e sulla già più volte menzionata Tribuna di Eshmun²⁴². Nel

²³⁵ Paus., II, 27, 1

²³⁶ Sokolowski 1969, p. 165; Sherwin-White 1978, pp. 338 ss. Sull'Asklepieion di Cos vd. il recente lavoro di Interdonato 2013.

²³⁷ Sokolowski 1969, p. 150.

²³⁸ Su questa figura vedi in generale Wickkiser 2008, *passim*, con bibl.

²³⁹ Sherwin-White 1978, pp. 111-112, 315, 357-358.

²⁴⁰ Dall'Asklepieion. Atene, Museo Archeologico Nazionale, inv. 1337. Svoronos 1908-37, p. 257, n. 1337; Comella 2002, p. 196, n. Atene 82.

²⁴¹ Inv. s.n. Borrelli 1920; Mingazzini 1927; Peschlow-Bindokat 1972, pp. 127-128, 156, n. R66; Schwartz 1987, pp. 66, 199-200, n. R8; LIMC IV (1988), s.v. *Demeter*, n. 412 (L. Beschi); LIMC V (1990), s.v. *Iakchos*, n. 2b (E. Simon); LIMC VI (1992), s.v. *Hekate*, n. 23 (H. Sarian); Güntner 1994, pp. 57-58, 153, n. D23, tav. 30; Bonanome 1995; Leventi 2007; Comella 2008, pp. 172-179, 184, 186, 189, fig. 5;

primo esemplare, identificato dalla Bonanome come Asclepio - ma non mancano ipotesi legate a Zeus -, il dio è seduto su un trono ligneo di forma squadrata con alto schienale e bracciolo sostenuto anteriormente da un piccolo animale fantastico; il braccio sinistro è rilassato e disteso a coprire lo stesso bracciolo ma non reca nulla nelle mani. Rispetto a quest'ultimo la figura della Tribuna differisce leggermente: il braccio destro è più sollevato, formando un angolo di novanta gradi nella piega del gomito per sorreggere uno scettro, che, al pari del rilievo di Mondragone, era realizzato separatamente in metallo; il suppedaneo è intagliato e sagomato, e non semplicemente squadrato; infine soprattutto il braccio sinistro è appoggiato al bracciolo, aderendo per l'intera lunghezza dell'avambraccio. Il rilievo della Tribuna risulta pertanto l'antecedente più prossimo cui si è ispirato il modello tardo-ellenistico. Come è logico che sia la più comune attribuzione di una divinità in trono, munita di scettro e vestita di *himation*, conduce indubbiamente a Zeus, sulla scorta soprattutto del modello fornito dal frontone fidiaco del tempio di Atena *Parthenos*²⁴³, nonché dal fregio dello stesso tempio. Il dio del rilievo di Mondragone, d'altronde, presenta l'importante particolare del braccio sinistro disteso oltre il bracciolo, che in numerose riproduzioni di Zeus, quali soprattutto la base della statua fidiaca di Atena *Parthenos*²⁴⁴, nota da diverse repliche, tra cui soprattutto il rilievo Del Drago del Museo Nazionale Romano, stringe nella mano una folgore, classico attributo del dio, così come lo Zeus del fregio del Partenone, che ancor di più ritrae il braccio sinistro e lo appoggia sullo schienale. Una divinità in trono, che, al contrario, risulta più simile alla figura della Tribuna è presente su un'ara votiva circolare ad essa contemporanea proveniente dall'Agora di Atene²⁴⁵: anche in questo caso il braccio è sollevato e nella destra stringe lo scettro. Nelle divinità appena presentate è riconosciuto per lo più Zeus. Nel caso dei rilievi dipendenti dalla base dell'Atena *Parthenos*, ciò è facilitato dalla presenza della folgore, mentre in altri casi l'identificazione è suggerita dalla presenza di Hera, come nel caso dell'ara circolare dell'Agora o della Tribuna di Eshmun. D'altronde nel IV sec. a.C. lo schema del dio in trono è comune a molte figure di Zeus *Meilichios* e Zeus *Philios*²⁴⁶, divinità dal carattere ctonio, e per questo spesso raffigurate con il serpente.

LIMC Suppl. (2009), s.v. *Demeter*, n. 412 (E. Lippolis); Comella 2011, pp. 61-66, 109, n. 14, fig. 14; *Augusto e la Campania* 2014, pp. 97-98, n. VIII.62 (M. Caso).

²⁴² Per la bibl. sulla Tribuna vd. capitolo 2.6. In particolare per la figura seduta in trono Stucky 1984, pp. 14-15, n. 11, p. 40, tavv. 8,2; 9,4; 18,2. Si veda inoltre la figura di Zeus sulla base del Museo di Alessandria, Ghisellini 1999, pp. 45-51.

²⁴³ Specificamente su questa figura del fregio vd. Delivorrias 1982. Si veda inoltre la lucida analisi iconografica e iconologica di Bonanome 1995, pp. 122-132.

²⁴⁴ Vd. Cullen Davison 2009, pp. 117-126 (con bibl.).

²⁴⁵ Museo Archeologico Nazionale di Atene, inv. 1731. Svoronos 1908-37, pp. 158 ss., n. 14; Karouzou 1968, p. 155; Stucky 1984, tav. 14,1; Bonanome 1995, p. 129; Kaltsas 2002, pp. 254-255, n. 532 (con altra bibl.).

²⁴⁶ Su questo vedi il recente studio di Lalonde 2006, oltre ai vari aspetti legati alla figura del serpente in Ogden 2013.

Con Zeus *Meilichios* è stato messo in relazione un interessante rilievo del Museo dell'Agora²⁴⁷ di Atene, che nell'analisi iconografica qui proposta può risultare particolarmente rilevante. È conservata solo parte della metà destra del rilievo, che permette ancora di riconoscere la lesena laterale. Su un trono lavorato con particolare finezza siede con disinvoltura una divinità con *himation*, che copre interamente solo la parte inferiore del corpo, mentre sembra avvolgersi dietro il dorso prima di ricomparire avvolto intorno al braccio destro. Nella destra stringe un bastone nodoso a forma di scettro, leggermente inclinato verso il proprio volto, che guarda obliquamente in avanti verso una divinità femminile, di cui rimane solo il braccio sinistro piegato e appoggiato su un pilastrino. L'atteggiamento rilassato del dio porta il bacino in avanti e il gomito sinistro all'indietro, poggiato sulla spalliera del seggio. Quest'ultimo è un trono lapideo sagomato in modo arcuato nella parte posteriore, dove si trova una spalliera non troppo alta, mentre sul lato del bracciolo è decorato con delle volute. Lo stesso lato del trono presenta una particolare doppia terminazione con zampe leonine. In questa forma speculare del bracciolo sembra rievocare i già menzionati trapezofori, diffusi a partire dal II sec. a.C., sulla base di modelli più antichi, probabilmente di IV sec. a.C. Nella forma, tuttavia, tale trono non è poi così dissimile dai seggi delle *proedrie* dei teatri ellenistici già ricordati in precedenza e dai troni di epoca romana. Non a caso forse su alcuni seggi del teatro di Atene è presente un serpente sui lati dei braccioli²⁴⁸. Elemento dirimente circa il significato del rilievo è un serpente che si avvolge su se stesso con più spire, rivolgendo in ultimo la testa verso il dio in trono, che pertanto è stato comunemente identificato come Zeus *Meilichios*, divinità ctonia, venerata ad Atene nei porti di Munichia e Pireo. Il culto di *Meilichios*, un demone in forma di serpente, era molto antico e precedeva quello di Zeus, che lo soppiantò²⁴⁹. Mi sento tuttavia di condividere le riserve mostrate da Ogden e in parte da Lalonde circa tale identificazione, dal momento che l'iconografia più consueta per questa divinità nei rilievi votivi attici è costituita sì da un uomo con barba, maestosamente assiso in trono, ma solitamente corredato di *phiale* e fronteggiato da dedicanti²⁵⁰, qui forse presenti nel seguito della figurazione, ma poco probabili, per la presenza di una seconda divinità, femminile, al suo fianco. Sorprendono le evidenti affinità formali e compositive di questo rilievo rispetto all'esemplare di Monaco: la disposizione disinvolta del dio, che mostra l'addome in avanti e poggia il braccio sinistro sul bracciolo, l'utilizzo di un trono, seppur diverso, ma riccamente composito e, non da poco, la figura femminile sul lato, poco conservata ma eloquente nel posizionamento del braccio sul pilastrino. Il rilievo dell'Agora di Atene, anche in ragione di un culto ivi già attestato nell'*Eleusinion*²⁵¹, potrebbe rappresentare il dio Ascle-

²⁴⁷ Inv. S593. Hausmann 1960, pp. 96-99, fig. 58; Jameson 1965, p. 161, nota 2a; Richter 1966, pp. 99-100, fig. 494; Mitropoulou 1977, pp. 121-122, n. 12, fig. 54; Carroll-Spillecke 1985, p. 76; Lalonde 2006, p. 106, n. ZM?11; Ogden 2013, pp. 274-275.

²⁴⁸ Richter 1966, figg. 501-502.

²⁴⁹ Vd. Lalonde 2006.

²⁵⁰ Bonanome 1995, p. 130, nota 20.

²⁵¹ Lawton 1999, che analizza proprio i rilievi votivi dedicati ad Asclepio provenienti dall'edificio. Si veda anche Bonanome 1995, pp. 137-156.

pio²⁵², che come Zeus *Meilichios* possiede l'attributo del serpente e del bastone, che nella forma in realtà ricorda fortemente, costituendone il precedente più prossimo, la replica del Museo di Napoli. Controversa risulta anche la datazione del rilievo, che secondo Hausmann e Richter si inquadra tra le prime produzioni neoattiche, risultando di conseguenza contemporaneo di quello di Monaco, mentre Ogden propende per una datazione nell'ultimo quarto del IV sec. a.C. Se il rilievo dell'Agora è databile tra le prime produzioni neoattiche, offerto in qualità di ex voto al dio Asclepio nell'*Eleusinion*, allora esso condivide lo stesso modello utilizzato per il rilievo di Napoli, confermando che questo e il rilievo di Monaco rappresentano il dio Asclepio, attribuzione che probabilmente può essere estesa al prototipo originario.

Le difficoltà attribuzionistiche relative a figure barbute in trono sono ben chiare e giustificate a causa delle interrelazioni esistenti tra Zeus e Asclepio, già a partire dall'epoca classica, quando venne accolto ad Atene il culto del dio di Epidauro. I prototipi elaborati per incarnare Asclepio risentono fortemente dell'ideale fidiaco di Zeus, al quale però è abbinata la dolcezza e l'umanità proprie di un dio salutare e soprattutto popolare²⁵³. D'altronde, come nel caso del rilievo di Mondragone, la mancanza di specifici attributi ricollegabili ad una divinità, Zeus o Zeus *Meilichios*, e la contemporanea presenza di una divinità al suo fianco, sicuramente non identificabile come Hera, tendono a confermare che il rilievo possa rappresentare proprio Asclepio.

A fianco al dio su tutti i rilievi analizzati, quelli di Monaco e dell'Agora, così anche quelli provenienti da Rodi, tipologicamente derivanti dallo stesso modello, per i quali, però, è necessario un discorso a parte, compare una figura femminile. L'impostazione della figura è sempre la medesima: rivolta frontalmente all'osservatore, la donna è stante sulla gamba destra, mentre la sinistra è flessa per effetto del rilassamento del bacino, che comporta un inarcamento in avanti del busto. Tale andamento del corpo è giustificato sul rilievo di Monaco dalla presenza di un pilastrino, sul quale è poggiato il gomito. Un'immagine del tutto simile si osserva sul rilievo dell'Agora, mentre sui rilievi rodii, pur mantenendo inalterata la ponderazione della figura, è scomparso il pilastrino. Se, come è stato qui proposto, il rilievo di Monaco rappresenta un sacrificio, forse inerente la celebrazione degli *Asklepieia*, al dio Asclepio, è possibile identificare la donna al suo fianco come Igea. Lo schema iconografico, nel quale un posto di rilievo è occupato dalla presenza del pilastrino, è già comune negli anni finali del V sec. a.C., quando fu utilizzato per la rappresentazione della cd. Afrodite *angelehnte*²⁵⁴, statua di culto realizzata da uno degli allievi di Fidia. Ricorre però anche nel IV sec. a.C. in un rilievo frammentario proveniente dal teatro di Dioniso ad Atene²⁵⁵, nel quale sono rappresentate Demetra su cista e Kore al suo fianco, la quale, seppur con schema inverso, è ripro-

²⁵² Di questa opinione anche Carroll-Spillecke 1985, p. 76; Ogden 2013, p. 275. Richter 1966, pp. 99-100 propone invece Hades.

²⁵³ Bonanome 1995, pp. 135.

²⁵⁴ Vd. da ultimo Gasparri 2009, pp. 58-62, n. 24 (C. Capaldi).

²⁵⁵ Museo Archeologico Nazionale, inv. 1432. Svoronos 1908-37, p. 437-438, n. 1432, tav. 59; Süsserott 1938, pp. 116-117, tav. 19,4; Peschlow-Bindokat 1972, p. 152, n. R31; Güntner 1994, p. 138, n. D3; Bonanome 1995, p. 75, fig. 39; Vikela 1997, p. 204; Comella 2002, p. 199, n. Atene 112.

dotta secondo le stesse modalità formali. Come è stato notato²⁵⁶, l'immagine di Kore richiama un tipo statuario a tutto tondo, databile intorno alla metà del IV sec. a.C., detto "Florentiner Kore", noto da più repliche²⁵⁷. Tuttavia, rispetto a questi esemplari nel rilievo di Monaco si assiste ad una variazione delle vesti che "attualizza" la rappresentazione, dal momento che la dea indossa un chitone altocinto ed è priva di *himation*, rievocando per molti tratti alcuni tipi statuari di Muse ellenistiche, specialmente quelle legate a *Philiskos* di Rodi²⁵⁸. Si veda in questo senso un'interessante statua di II sec. a.C. rinvenuta a Pergamo, ora a Berlino²⁵⁹, la quale segue la stessa impostazione del corpo e piega il braccio sinistro, che però in questo caso non poggia su un pilastrino e indossa un chitone altocinto molto simile a quello della dea del rilievo di Monaco. L'utilizzo di pilastrini nell'iconografia di Igea non è sconosciuto nell'iconografia tardo-classica, come è evidente da un rilievo frammentario di Verona²⁶⁰, nel quale è rappresentato Asclepio vestito di *himation* e stante sul proprio bastone e a lato è Igea, che, quasi ripetendo specularmente lo schema del padre, poggia il proprio braccio teso su un pilastrino, testimoniando una ripresa del tipo statuario utilizzato per Kore. D'altronde, oltre al fatto che sono noti numerosi gruppi scultorei nei quali Igea accompagna Asclepio, il parallelismo iconografico e iconologico tra Igea e Kore è ben chiaro sia nella loro qualità di "figlie", che accompagnano il genitore assiso, sia nello stretto legame cultuale, almeno per Atene, con le due divinità di Eleusi²⁶¹.

Il rilievo di Monaco, come accennato in precedenza, è stato spesso connesso ad una rappresentazione cultuale in onore della coppia Serapide e Iside²⁶². Questa identificazione è stata dedotta dai due rilievi rodii²⁶³, già analizzati iconograficamente in precedenza, i quali, almeno in uno dei due casi, rappresentano appunto Serapide e Iside. La dea è con certezza identificabile nella figura femminile del rilievo di Londra per la presenza del tipico nodo. Nello stesso rilievo, il dio in trono, che con leggere discrepanze riproduce puntualmente il modello utilizzato per i rilievi di Napoli e Monaco, porta sul capo il *Modius*, il caratteristico copricapo di forma troncoconica di Serapide²⁶⁴. Rispetto all'i-

²⁵⁶ Güntner 1994, p. 51.

²⁵⁷ Kabus-Jahn 1963, pp. 2 ss.; Lippold 1950, p. 237; Peschlow-Bindokat 1972, p. 137; Filges 1997, pp. 50 ss.

²⁵⁸ Vd. capitolo 2.8.

²⁵⁹ Inv. AvP VII 77. Schober 1951, pp. 111, 131 fig. 79; Niemeier 1985, pp. 65–69, 139–143; von Prittwitz und Gaffron 2007, p. 210, fig. 210.

²⁶⁰ Museo Maffeiano, inv. 28616. Dütschke 1880, n. 562; Hausmann 1960, p. 69, fig. 39; Ritti 1981, p. 52, n. 19; Güntner 1994, p. 138, n. C11; Comella 2002, p. 205, n. Atene 181.

²⁶¹ Sui tipi statuari di Igea vd. Leventi 2003.

²⁶² Vedi *supra*.

²⁶³ Si deve tuttavia giustamente sottolineare la connessione instaurata da Maiuri 1932, p. 18, tra il rilievo del Museo di Rodi e la pittura con *hieros gamia* di Zeus ed Hera presente su una parete della Casa del Pittore Tragico a Pompei (Napoli, Museo Nazionale, inv. 9559). In effetti le somiglianze sono molte, Zeus è posto su un trono in modo molto simile ai rilievi qui analizzati ed è fiancheggiato da Hera stante. Tra loro un pilastro sormontato da un'aquila, simbolo del padre degli dei. Sulla pittura vd. Richardson 2000, p. 174 con bibl.

²⁶⁴ Sul significato religioso e sull'iconografia del dio la bibliografia è cospicua. Si veda soprattutto Stambaugh 1972; Hornbostel 1973; Merkelbach 1995; Sfameni Gasparro 2003; Schmidt 2005; Pfeiffer 2008; Legras 2014.

conografia tradizionale sono note alcune rappresentazioni del dio che richiamano maggiormente il modello classico fidiaco dello Zeus in trono con scettro e petto nudo²⁶⁵. Queste rappresentazioni secondo Tran Tam Tinh sarebbero le più antiche elaborate in epoca ellenistica. In questo senso, tuttavia, mi pare decisivo nel passaggio dalla figura di Asclepio a quella di Serapide l'aspetto ideologico e iconografico.

Secondo Tacito, l'identificazione di Serapide con Asclepio era accettata da molti²⁶⁶, ma ciò non trova riscontro nel periodo ellenistico, quando le due divinità non sono specificamente collegate, anche se il culto di Serapide e di Iside presenta alcuni punti di contatto con quello di Asclepio e di Igea. Pausania riferisce ad esempio il caso di Delo, dove le immagini di culto di Serapide o di Iside sono venerate in prossimità di quelle di Asclepio²⁶⁷. Il loro rituale, inoltre, presentava alcune somiglianze sia a livello di pratiche sia a livello di organizzazione dell'ordine sacerdotale²⁶⁸.

Serapide e Asclepio condividono sfere di intervento e poteri: alcune epigrafi di età ellenistica della Grecia centrale, ad esempio, attestano che ad entrambi sono dedicati schiavi che vengono manomessi. Soprattutto, ad entrambe le divinità vengono attribuiti miracoli, avvenuti grazie a poteri guaritori²⁶⁹. Lo stesso Demetrio del Falero, tiranno di Atene dal 317 a.C. al 307 a.C., viene curato dalla cecità grazie all'intervento di Serapide²⁷⁰. Vespasiano compie delle cure miracolose sotto gli auspici di Serapide nel corso del suo soggiorno ad Alessandria nel 69 d.C.²⁷¹.

Il collegamento tra Serapide e i sogni, in realtà, si va a costituire già nell'ambito della sua introduzione in Egitto, quando appare in sogno a Tolemeo I. Un interessante esempio dell'intervento della divinità che si manifesta in sogno è ricordata dalla significativa testimonianza papiracea di Zoilos, greco di Aspendos, che inoltra una petizione ad Apollonio, *dioiketes* di Tolemeo II, ricordando di come, pregando Serapide per la salute e il successo di Apollonio, il dio gli sia apparso in sogno, chiedendogli di recarsi presso il ministro per chiedergli della costruzione di un tempio dotato di *temenos* e della fondazione di un culto in suo onore. Quando Zoilos si rifiuta, viene colpito da una grave malattia, in seguito alla quale si decide a scrivere ad Apollonio, stabilendo così un legame tra il benessere dello Stato (rappresentato da Apollonio), e il benessere del singolo, che dipendono entrambi dalla costituzione del culto del dio²⁷².

Tuttavia, non possiamo parlare di una vera e propria connessione tra le due divinità, poiché solo alcuni aspetti di Asclepio vanno ad arricchire le numerose competenze

²⁶⁵ Elenco in Tran Tam Tinh 1983, pp. 43-44, nota 24. Si vedano soprattutto un altare circolare da Tigani, Samo, con divinità egizie, tra cui Serapide in trono fiancheggiato da Iside e Anubi e in particolare una lastra con lo stesso motivo in collezione privata, proveniente dall'Eritrea. Nel caso della lastra si nota una certa somiglianza nella raffigurazione di Iside che stringe lo scettro con l'avambraccio come nel rilievo di Londra.

²⁶⁶ Tac., *Hist.*, IV, 84, 5.

²⁶⁷ Paus., III, 22, 13.

²⁶⁸ Stambaugh 1972, p. 75.

²⁶⁹ *IG*, VII, 3301-3399; 3198-3204; *IG*, IX, I, 120-27; 359-361; 364-370; 379-385.

²⁷⁰ D. L., V.76.

²⁷¹ Tac., *Hist.* IV.82.

²⁷² Hölbl 1993; Bricault 2008; Pfeiffer 2008, pp. 396-397.

di Serapide: semplicemente, le due divinità esercitavano un ruolo simile, con delle modalità comuni. Inoltre, la funzione di dio guaritore è riferibile in particolar modo a Serapide secondo l'aspetto che assume ad Alessandria, dal momento che a Menfi queste sue facoltà curative non sono mai così caratteristiche come quelle legate al mondo dell'Oltretomba, anche perché le funzioni di Asclepio, all'interno del *pantheon* egizio, sono già riconducibili a Imhotep, il leggendario scriba diventato dio, il quale a Menfi ha già un centro di culto radicato, proprio nei pressi del sepolcro del toro Api²⁷³, e a cui i fedeli nei papiri si rivolgono anche con l'epiteto di *to Asklepeion*²⁷⁴.

D'altronde però anche la stessa Iside, chiaramente identificabile nel rilievo di Londra e probabilmente ricostruibile in quello di Rodi, assume caratteristiche e accezioni proprie di Igea, tanto da esserne assimilata con l'epiteto di *Medica*. Significativa è la notizia, riportata da Pausania, della dedica di un santuario nella località più significativa per il culto di Asclepio e Igea, Epidauro, dove nel II sec. d.C. fu dedicato un tempio ad "Asclepio, Igea e Apollo sotto i loro nomi egizi", vale a dire Serapide, Iside e Arpocrate²⁷⁵; il tempio fu forse dedicato all'interno del più antico *Asklepieion*. Lo stesso periegeta ricorda che nella città di Egira in Acaia esisteva un tempio dedicato a divinità guaritrici che conteneva le statue di Asclepio, Serapide e Iside²⁷⁶. Anche ad Atene in epoca ellenistica fu istituito un luogo culto di Iside lungo le pendici meridionali dell'Acropoli, inizialmente forse senza un vero e proprio tempio, che fu eretto solo successivamente²⁷⁷. Il luogo di culto, considerato secondario rispetto all'Iseo-Serapeo cittadino, fu posto sulla cosiddetta terrazza occidentale in prossimità del santuario di Asclepio, e proprio con le accezioni salvifiche e salutari di Iside si può spiegare una tale associazione e localizzazione. La pratica dell'incubazione che si svolgeva anche nei riti della dea può forse aver comportato l'utilizzo di strutture di servizio del vicino *Asklepieion*, come il *katagoghion*. Il *terminus ante quem* per l'introduzione del culto è costituito da un altare, sul quale è posta un'iscrizione con i nomi, al genitivo, di Hermes, Afrodite, Pan e le Ninfe e Iside, databile nella seconda metà del I sec. a.C.²⁷⁸

In ogni caso la figura di Asclepio dei rilievi di Monaco e Napoli ha molti elementi in comune con l'iconografia di Zeus a partire dalle sue prime rappresentazioni fidiache e lo stesso Serapide, proprio dal punto di vista iconografico, deve molto a questo modello.

Dunque l'utilizzo di un tale schema compositivo per l'immagine di Serapide può essere spiegato nei termini di una assimilazione iconografica e iconologica del dio a Zeus/Asclepio. Rimane però il dato particolare della provenienza da Rodi, che accomuna i due rilievi di Londra e della stessa Rodi. Il culto delle divinità egiziane nell'isola del Dodecanneso è ben nota attraverso le fonti archeologiche, epigrafiche e letterarie. I con-

²⁷³ Stambaugh 1972, pp. 76-77.

²⁷⁴ Wilcken 1927-57, 82-85.

²⁷⁵ Paus., II, 27, 6. Vd. Witt 1997, p. 192; Bricault 2008, p. 62.

²⁷⁶ Paus., II, 27, 7.

²⁷⁷ Aleshire 1989, pp. 22-23; Pirenne-Delforge 1994, pp. 43-44; Bommas 2005a; Melfi 2007, pp. 347-348; Greco 2010, pp. 187-188.

²⁷⁸ IG II² 4994.

tatti con l'Egitto furono sempre piuttosto intensi, soprattutto per ragioni commerciali, e, successivamente a partire dal regno lagide, subentrarono anche motivazioni di carattere politico²⁷⁹. Già Tolomeo I pose il proprio quartier generale a Rodi, aiutando gli abitanti dell'isola contro Demetrio Poliorcete e per questo gli fu tributato un culto, che precedette l'introduzione delle divinità egizie, forse collocabile all'inizio del III sec. a.C., anche se le attestazioni epigrafiche iniziano solo nella prima metà del secolo successivo.

Concludendo, il rilievo del Museo di Napoli, proveniente dalla Casa di Apollo a Pompei, si configura come la replica di un modello noto da più repliche, elaborato probabilmente nella prima metà del III sec. a.C. L'esemplare di Napoli costituisce un *excerptum*, vale a dire la riproduzione selettiva di una composizione che doveva necessariamente comprendere anche la controparte femminea. Il soggetto rappresentato, in virtù della combinazione tra i rilievi di Napoli e Monaco, deve essere individuato nel repertorio figurativo afferente ad Asclepio. A partire da questo *Vorbild* è nata una *Umbildung*, forse legata all'ambiente insulare microasiatico, che, mutuando dal modello lo schema formale, ne rielabora il significato, alla luce dell'ambivalenza e del sincretismo connaturato alla figura di Serapide.

2.3. Teorie di divinità

In questo capitolo si sono voluti inserire quei temi iconografici relativi a divinità rappresentate in pose stanti e ferme in ragione del loro stile, ispirato all'arcaismo greco, per il cui inquadramento storico-critico si rimanda al capitolo 1.3.

2.3.1 Apollo, Artemide e Latona

La serie dei rilievi noti come deliaci o citaredici, denominazione dovuta alla presenza in numerosi esemplari di Apollo, Artemide e Latona nell'atto di svolgere una libagione, rappresenta una delle più diffuse e peculiari produzioni della scuola neoattica. Dalla Campania provengono alcuni esemplari di questa serie che si può suddividere in tre diversi tipi²⁸⁰, entro i quali cercheremo di inserire gli esemplari campani.

Il primo tipo è caratterizzato da una rappresentazione composta da tre figure di divinità in stile arcaistico disposte in fila mentre incedono verso un alto pilastro su cui è posto un simulacro di Apollo nudo con patera nella destra e *plektron* nella sinistra, an-

²⁷⁹ Sulla diffusione a Rodi dei culti egizi vd. Dunand 1972, pp. 18-29. Si veda anche Pugliese Carratelli 1939-40 e Bricault 2014, p. 42 per i *Sarapiastes* attestati nelle diverse città dell'isola.

²⁸⁰ Tale suddivisione è stata proposta da Wagner 1982 e poi comunemente accettata.

ch'esso richiamante lo stile arcaico. Da sinistra verso destra incede Latona, vestita di peplo attico altocinto, che mantiene con la sinistra un bastone, mentre con la destra solleva delicatamente sopra la spalla l'*himation*, che scende dietro la schiena e si arrotola intorno al braccio sinistro. Segue Artemide, abbigliata allo stesso modo della madre e con stessa capigliatura, scriminatura centrale e bande desinenti in trecce, ma rispetto a quest'ultima è girata interamente di profilo e con l'indice e il pollice della mano sinistra mantiene una fiaccola mentre con la destra sostiene un lembo della veste di Apollo che la precede. Quest'ultimo indossa un peplo attico cinto sotto il petto attraverso una larga fascia e un lungo mantello appuntato sulle spalle scende quasi fino ai piedi. Con la mano sinistra suona una grossa cetra, che mantiene con la destra.

Delle tre repliche di questo tipo una è conservata al Louvre²⁸¹, già a Villa Albani, che risulta essere l'unica che ad oggi restituisca l'intera scena e che si può datare nel terzo quarto del I sec. a.C. (Fig. 7): una lastra frammentaria proviene, invece, da Corinto²⁸², sulla quale si conserva una scena, composta almeno da un personaggio di cui si conserva la mano destra, e alle spalle un rilievo rettangolare posto su un pilastro sormontato da un capitello a sofà. Su quest'ultimo rilievo si intravedono le tre divinità incedenti verso destra, dove, probabilmente è presente il pilastro sul quale è posta la statua di Apollo. Il rilievo per l'esiguità della parte conservata risulta di difficile datazione, ma è probabile un inquadramento intorno al 100 a.C.²⁸³

Un rilievo conservato nel Museo Maffei di Verona²⁸⁴ attesta l'utilizzo dello stesso tipo di Apollo citaredo, presente sulle lastre del Louvre e di Corinto, ma in associazione ad una immagine di Atena e ad un'altra di difficile definizione. Il rilievo presenta i caratteri tipici dello stile del terzo venticinquennio del I sec. a.C.

²⁸¹ Inv. MA 519. Fröhner 1870, pp. 47-48, n. 16; Villefosse, Albert 1922, p. 52, n. 519; Wagner 1982, n. 12; *Villa Albani* 1989, p. 387, nota 14a (H.-U. Cain); Zagdoun 1989, pp. 110, 246, n. 333.

²⁸² Inv. S 2567. Zagdoun 1977, p. 24; Ridgway 1981, p. 427; Cain 1985, p. 101, nota 498; *Villa Albani* 1989, p. 387, nota 14b (H.-U. Cain); Zagdoun 1989, pp. 187, 204, 234, n. 158.

²⁸³ Datazione proposta da *Villa Albani* 1989, p. 387, nota 14a (H.-U. Cain).

²⁸⁴ Inv. 28623. Schmidt 1922, p. 62, nota 2; Ritti 1981, p. 26, n. 26; Zagdoun 1989, p. 90, nota 54, p. 110, nota 34, p. 256, n. 489.



Fig. 7: Parigi, Louvre. Rilievo deliaco (da Zagdoun 1989, tav. 32, fig. 120).



Fig. 8: Corinto. Rilievo deliaco tipo 1 su *pinax* (da Ridgway 1981, tav. 91d).

Su un candelabro conservato presso i Musei Capitolini, Palazzo dei Conservatori, Braccio nuovo²⁸⁵, sono riprodotte separatamente le tre divinità che compongono la scena. Risulta particolarmente interessante notare l'utilizzo dello stesso cartone adoperato nel rilievo del Louvre, come si deduce dall'osservazione del lembo terminale del mantello di Apollo, che dietro la schiena si solleva in maniera innaturale, poiché doveva, nella composizione orizzontale originaria, essere stretto dalla mano destra di Artemide. Le figure presenti sul candelabro sono caratterizzate da una marcata linea di contorno, che, congiuntamente ad un accentuato plasticismo, permette alle figure di emergere dallo sfondo. I volumi inoltre sono morbidi, privi di eccessivi manierismi e preziosismi tipici delle produzioni arcaistiche, e per questi motivi il candelabro trova confronti stringenti con le repliche del tipo 2 di Villa Albani e Berlino, collocandosi cronologicamente nella media età augustea.



Fig. 9: Roma, Musei Capitolini. Candelabro con triade deliaca (da Zagdoun 1989, tav. 33, figg. 122-124).

Il secondo tipo è ad oggi supportato dal numero più cospicuo di attestazioni. Alla scena del primo tipo si aggiunge la figura di *Nike* posta sull'estremità destra tra Apollo, cui si rivolge, e il pilastro, chiudendo orizzontalmente la scena. La dea indossa un peplo attico altocinto e porta i capelli raccolti in uno *chignon* occipitale. È impegnata a versare del liquido, funzionale ad una libagione che rappresenta il motivo focale della composizione, attraverso un articolato e complesso movimento del braccio destro che si inarca sul capo, mentre con la sinistra mantiene una patera. Se da un lato le figure di Latona e Artemide sono del tutto identiche a quelle presenti nel primo tipo, dall'altro Apollo

²⁸⁵ Inv. 2771. Cain 1985, 177-178, n. 79; Zagdoun 1989, pp. 110, 125, 251, n. 410.

cambia leggermente: la mano destra, precedentemente utilizzata per mantenere la grossa cetra, viene qui protesa in avanti per sostenere, insieme a *Nike*, la patera; inoltre nel primo tipo il dio ha una ponderazione diversa, più movimentata, rivolge il volto verso l'alto e inarca la schiena, quasi a voler alludere ad un incedere ritmato dal suono della cetra, mentre nel secondo tipo la sua raffigurazione è più conforme alla rigidità e alla staticità dello stile arcaico, cui il modello si ispira. Sulla sinistra è aggiunto un pilastro a sezione triangolare, sul quale è posto un tripode. Alle spalle delle quattro figure si erge un alto muro diviso in due segmenti, dietro i quali spunta la parte superiore di un tempio corinzio periptero tetrastilo riccamente decorato: attraverso una fine e dettagliata rappresentazione sono rese le colonne scanalate e i capitelli in stile corinzio classico, con doppia corona di foglie d'acanto, elici e volute, che sostengono un epistilio formato da architrave a due fasce, al posto delle tre canoniche, di cui l'inferiore liscia e la superiore decorata con un motivo a meandro a svastica, arricchito da rosette. Il fregio è formato da una teoria di figure femminili su biga in corsa, mentre il tetto, a doppio spiovente con antefisse a palmetta, termina con un frontone decorato da due Tritoni alati dagli arti inferiori anguiformi, che sorreggono un clipeo con *gorgoneion*.

Data l'elaborata composizione non sono numerosi purtroppo gli esemplari che conservano tutte le parti della scena. Presso Villa Albani esistevano ben quattro esemplari²⁸⁶, che corrispondono alle repliche integre o che conservano la maggior parte dell'originaria raffigurazione. Il primo rilievo²⁸⁷, che ancora è conservato presso la villa, è databile nella media età augustea e rappresenta con dovizia di particolari tutti gli elementi caratteristici del tipo. Conserva sulla sinistra il tripode posto a coronamento del pilastro mentre non è rappresentata la statua di Apollo sul secondo pilastro, quello posto alle spalle della *Nike*. Le figure invece sono caratterizzate da volumi dolci che emergono dallo sfondo attraverso una linea di contorno ben marcata. È, inoltre, molto evidente l'eccessiva ricchezza di pieghe, percepibile soprattutto nella figura di Artemide.

²⁸⁶ Se si interpreta un passaggio di Winckelmann 1764a, p. 239, si dovrebbe invece pensare che fossero cinque le repliche conservate nella villa. Allo stesso modo si esprime Zoëga 1808, II, pp. 239-240, il quale tuttavia descrive minutamente i singoli rilievi conservati all'epoca nella villa: il primo, collocato nel portico semicircolare di fronte il Coffehouse, corrisponde perfettamente alla descrizione del rilievo del Louvre inv. MA 519; il secondo, che nella descrizione risulta spezzato alle spalle di Artemide, mancante del tempio, restaurato nella testa della *Nike* e con una decorazione dell'altare che prevede «*Genj muliebri, vestiti di lungo, ed alati, che di spalla in spalla reggono i festoni che cingono l'ara*», corrisponde perfettamente al rilievo sempre del Louvre MA 964, vd. Morcelli 1785, p. 45, n. 423; per le altre due repliche sicuramente una, per la menzione dell'albero si riferisce alla lastra di Berlino inv. SK 921, come già noto, mentre per la seconda si parla di un portone posto sopra la testa di *Nike* e di un rilievo di qualità peggiore. In quest'ultimo caso forse lo Zoëga confuse parte del restauro che doveva completare il rilievo del Louvre inv. MA 683, la cui provenienza da Villa Albani è già nota. Queste ultime due lastre erano murate nella parete del Caffehause. Cfr. Overbeck 1889, p. 259, nota a.

²⁸⁷ Inv. 1014. Overbeck 1889, p. 260, n. 3; Schreiber 1889-94, tav. 34; Wagner 1982, n. 5; LIMC II (1984), s.v. *Apollo*, p. 413, n. 352 (E. Simon); *Villa Albani* 1989, pp. 380-388, n. 124 (H.-U. Cain); Zagdoun 1989, pp. 107-108, 252, n. 485; Zanker 1989, p. 70, fig. 50; Strazzulla 1990, p. 116, fig. 43; Polito 1994, p. 68, fig. 1; Adamo Muscettola 1996, p. 125, figg. 7-8; Cecamore 2002, p. 124, fig. 42.

Un secondo rilievo²⁸⁸ è conservato al Louvre, ma anch'esso era un tempo a Villa Albani. In questo caso si conserva il tripode sul pilastro e l'intero *Götterzug* mentre è mancante la parte posta sopra il muro di destra, laddove nel rilievo di Villa Albani vi è uno spazio vuoto. L'unica differenza compositiva è legata al fregio con bighe del tempio sullo sfondo, sul quale la decorazione, nel caso del rilievo del Louvre, è meno serrata e quindi presenta un minor numero di bighe. L'esecuzione tecnica della scultura è invece meno accurata, alcune proporzioni e diversi dettagli sono ottenuti con una resa più affrettata. Ciò è evidente sia nelle divinità sia soprattutto nel tempio alle spalle, che presenta colonne di altezze leggermente divergenti e una minor cura nella resa dei capitelli e delle decorazioni dell'epistilio. Per questi elementi il rilievo potrebbe collocarsi nella prima metà del I sec. d.C., tra la tarda età augustea e l'età giulio-claudia.

Mentre un terzo rilievo²⁸⁹, anche questo originariamente a Villa Albani, risulta disperso ma noto da un disegno, un quarto, conservato negli Antikensammlungen degli Staatliche Museen di Berlino²⁹⁰ e proveniente ancora da Villa Albani, dopo essere passato per il Louvre, presenta alcune modifiche alla composizione attestata sugli altri esemplari. Sulla destra, oltre il muro di recinzione dell'area sacra si eleva un albero dal tronco intrecciato e nodoso, forse un platano che, per una sorta di *horror vacui*, va a riempire l'unica parte del rilievo priva di decorazioni. Allo stesso modo al tempio sono aggiunti tre acroteri, riconosciuti come Nakai²⁹¹, mentre, in compenso, l'altare alle spalle di *Nike* è lasciato liscio, senza alcun ornamento. Questa replica stilisticamente risulta del tutto assimilabile a quella di Villa Albani, sia nella rappresentazione dei dettagli architettonici sia nella resa dei panneggi delle divinità, specialmente quello di Artemide, e pertanto può datarsi nella media età augustea.

²⁸⁸ Inv. MA 683. Fröhner 1870, pp. 42-44, n. 12; Overbeck 1889, p. 260, n. 3; Schreiber 1889-94, tav. 36; Villefosse, Albert 1922, p. 52, n. 183; Bieber 1977, fig. 490; Wagner 1982, n. 6; *Villa Albani* 1989, p. 387, nota 15b (H.-U. Cain); *LIMC* II (1984), s.v. *Apollo*, p. 413, n. 351b (E. Simon); Zagdoun 1989, pp. 108, 246, n. 335; Polito 1994, p. 70, fig. 3; Adamo Muscettola 1996, p. 123.

²⁸⁹ Hirt 1805, fig. 12; Jahn 1873, p. 45, nota 299d; Overbeck 1889, p. 260, n. 4; Wagner 1982, n. 18; *Villa Albani* 1989, p. 387, nota 15h (H.-U. Cain).

²⁹⁰ Inv. SK 921. Gerhard 1836, pp. 91-95, n. 146 (riferisce una provenienza da Ostia); Verzeichnis 1885, p. 176, n. 921; Overbeck 1889, pp. 259-260, n. 1; Conze 1891, pp. 373-374, n. 921; Schreiber 1889-94, tav. 35; Schmidt 1922, p. 61; Blümel 1927, p. 31, nota 1; Fuchs 1959, p. 178, n. 16; Wagner 1982, n. 7; *LIMC* II (1984), s.v. *Apollo*, p. 413, n. 351a (E. Simon); Wagner 1982, n. 7; *Villa Albani* 1989, pp. 380-388, n. 127, nota 15c (H.-U. Cain); Zagdoun 1989, pp. 108, 230, n. 96; Polito 1994, p. 69, fig. 2; Adamo Muscettola 1996, p. 123; Cecamore 2002, p. 125, fig. 43; Maischberger, Heilmeyer 2002, p. 640, n. 496; Grassinger, Pinto, Scholl 2008, pp. 306-307, 310; Heilmeyer 2009, p. 115, fig. 2; Schwarzmaier, Scholl, Maischberger 2012, pp. 225-227, n. 126.

²⁹¹ Polito 1994, p. 70.



Fig. 10: Roma, Villa Albani. Rilievo deliaco tipo 2 (da Zagdoun 1989, tav. 31, fig. 117).



Fig. 11: Disperso, già a Villa Albani. Rilievo deliaco tipo 2 (da Hirt 1805, fig 12).



Fig. 12: Parigi, Louvre, già a Villa Albani. Rilievo deliaco frammentario del tipo 2 (da Zagdoun 1989, tav. 30, fig. 115).



Fig. 13: Berlino, Staatliche Museen, Antikensammlungen. Rilievo deliaco tipo 2 (da Polito 1994, fig. 2).

Altri rilievi risultano frammentari ma, per la presenza di alcuni elementi che alludono ad un'ambientazione architettonica, sono annoverabili nel tipo 2. Uno dei migliori esemplari è conservato al British Museum di Londra e proviene probabilmente dall'Attica, poiché apparteneva alla collezione di Lord Elgin²⁹². Si conserva l'intera porzione sinistra della lastra fino alla figura di Artemide. Sulla sinistra il pilastro presenta il tripode, mentre il fregio del tempio è lasciato liscio. Il rilievo, attraverso l'analisi stilistica, risulta essere uno dei primi, per le forme aggraziate ma equilibrate dei panneggi e per la non eccessiva incisività nella resa dei dettagli, mentre la linea di contorno delle figure è evidente ma non troppo marcata. Il rilievo è databile nella prima età augustea. Stilisticamente affine è un rilievo da poco ricomparso nella casa d'aste Sotheby's e venduto nel 2013²⁹³, il quale faceva parte della collezione del conte Pourtalès-Gorgier a Parigi²⁹⁴ per poi passare nel 1865²⁹⁵ in quella del Barone Valentin de Courcel a Cannes²⁹⁶. Si conserva l'estremità sinistra inferiore, con l'intera figura di Latona, mancante della testa, e la parte inferiore del pilastro che doveva sorreggere il tripode. Per la presenza di questo pilastro, che solo nei rilievi di tipo 2 chiude sulla sinistra la scena, è possibile avanzare una tale ipotesi di identificazione tipologica. Allo stesso modo esiste un frammento a Berlino²⁹⁷, che riproduce la medesima figura di Latona ma non conserva il pilastro sul lato. Compare tuttavia la testa della dea e alle spalle compare il bordo di un muro. Tali elementi permettono di propendere verso un inquadramento di questo rilievo nell'ambito del tipo 2. La figura è più plastica con forme morbide e passaggi di piano sfumati, che alterano in maniera sostanziale la schematicità dello stile arcaico, e per questo il rilievo è databile nella piena età augustea.

Altri due esemplari di questo tipo sono riprodotti nel catalogo in appendice poiché sono stati rinvenuti nel territorio campano. Si tratta di un frammento rinvenuto a Pietralcina (**cat. 79**), che conserva la parte superiore del rilievo, relativa alla rappresentazione del tempio, che per il tipo di fregio è perfettamente confrontabile con l'esemplare di Villa Albani. Un secondo frammento è purtroppo noto solo attraverso un disegno, eseguito nel momento del rinvenimento nella villa, probabilmente Augustea, del Castiglione a Capri (**cat. 68**). Sul disegno si vede la parte superiore di *Nike* e la cetra di Apollo, mentre sulla sinistra è il pilastro sormontato dalla statua in stile arcaico di Apollo. Il riquadro in cui compare un ritratto di profilo di Tiberio è sicuramente un'aggiunta dell'autore.

²⁹² Inv. 610.190. Acquisito nel 1816, cfr. *British marbles* IX, tav. 26; Overbeck 1889, p. 261, n. 7; Smith 1892-1904, I, pp. 357-358, n. 775; Wagner 1982, n. 8; *Villa Albani* 1989, p. 387, nota 15d (H.-U. Cain); Zagdoun 1989, pp. 108, 240, n. 247.

²⁹³ *Sotheby's* 2013, p. 22, n. 20.

²⁹⁴ Dubois 1841, n. 4.

²⁹⁵ *Catalogue de vente* 1865, vendita del 21 marzo, n. 7.

²⁹⁶ Michaelis 1893, pp. 181-182, n. 16.

²⁹⁷ Inv. SK 922. Proveniente dalla collezione Gustav Adolf Wilhelm von Ingenheim, *Verzeichnis* 1885, p. 177, n. 922; Conze 1891, p. 374, n. 922; Wagner 1982, n. 11; *Villa Albani* 1989, p. 387 nota 15g (H.-U. Cain).



Fig. 14: Londra, British Museum. Parte sinistra di rilievo deliaco tipo 2.



Fig. 15: Lotto Sotheby's. Frammento di rilievo con Latona, già in collezione Pourtalès-Gorgier.

Esistono inoltre tre frammenti che modificano lievemente o sostanzialmente la rappresentazione convenzionale su descritta.

Un rilievo, quasi integro, conservato al Louvre, ma proveniente da Villa Albani²⁹⁸, presenta su una lastra rettangolare piuttosto allungata, Artemide e Apollo incedenti verso la *Nike* libante. Manca la figura di Latona a causa della spaccatura della lastra ma soprattutto manca interamente sullo sfondo il tempio tetrastilo. Nonostante il bordo superiore sia costituito da un listello liscio e spesso, simile a quello che definisce il muro nelle repliche più complete, in questo caso non vi è la segmentazione del muro, cosa che fa alludere ad una semplificazione della scena figurata. Inoltre risulta modificata la decorazione dell'altare ai piedi di *Nike*: se nel rilievo di Berlino si era scelto di lasciare libero il campo decorativo, in questo caso invece la decorazione con le *Horai* è sostituita da putti alati e vestiti di chitone che reggono ghirlande di frutta. Tale decorazione non risulta essere, tuttavia, sconosciuta alla serie dei rilievi deliacci, dal momento che compare sulla lastra di tipo 3 della collezione Hamilton al British. Il rilievo è databile tra la tarda età repubblicana e la prima età augustea.

²⁹⁸ Inv. MA 964. Fröhner 1870, p. 45, n. 13; Villefosse, Albert 1922, pp. 52-53, n. 964; Wagner 1982, n. 12; Zagdoun 1989, pp. 109, 246, n. 388; *Villa Albani* 1989, p. 387, nota 15i (H.-U. Cain).

Nella collezione Carl Milles a Modingö in Svezia²⁹⁹ è attestato un frammento che conserva la parte superiore di Apollo e *Nike*. Apollo è vestito con peplo altocinto e mantello e tende una patera decorata con fini baccellature verso una *Nike*. La parte superiore della lastra è delimitata da un listello liscio e spesso che si dispiega dritto senza segmentazioni. Questo elemento permette di confrontare questo rilievo con quello del Louvre inv. MA 964, descritto in precedenza, e di annoverare il rilievo tra le varianti del tipo 2, dal momento che è evidente l'assenza dello sfondo architettonico alle spalle. Non è possibile sapere se la scena era completata con il resto della triade deliaca e con il pilastro e l'altare. Il rilievo è databile come il precedente nel terzo quarto del I sec. a.C.



Fig. 16: Parigi, Louvre, già a Villa Albani. Rilievo deliaco tipo 2, variante (da Zagdoun 1989, tav. 30, fig. 116).



Fig. 17: Modingö, collezione Carl Milles. Frammento di rilievo deliaco tipo 2, variante (da Andrén 1965, tav. 40).

Un altro frammento, conservato presso il Museo Civico di Bologna³⁰⁰, è invece di grande importanza, come vedremo in seguito, poiché presenta un *omphalos*, dalla forma semiovulare, oltre alla solita figura di *Nike* libante, in uno stile corsivo e sommario, e alle spalle il pilastro con la statua di Apollo. Il rilievo, di difficile datazione, ma probabilmente rientrando nella fase tardo-repubblicana - proto-augustea, costituisce una variante del tipo 2, ma anche una combinazione con il tipo 3, nel quale è appunto presente l'*omphalos*, in quel caso, tuttavia, ricoperto con un ornamento tessile.

Una terza variante del tipo 2 è rintracciabile nell'altare di Palazzo Massimo, già in collezione Spada³⁰¹. L'altare cilindrico, non in ottimo stato di conservazione, probabilmente a causa di un riutilizzo post-antico, è decorato con Latona cui seguono Artemide

²⁹⁹ Andrén 1965, p. 112, n. 40; *Villa Albani* 1989, p. 387, nota 14f (H.-U. Cain); Zagdoun 1989, pp. 109, 239, n. 229.

³⁰⁰ Dalla collezione Palagi, Reinach 1912a, p. 8, fig. 2; Ducati 1911, pp. 153-154, n. 11; van Buren 1919, p. 98, tav. 15; Wagner 1982, n. 4; *Villa Albani* 1989, p. 387, nota 13d (H.-U. Cain); Zagdoun 1989, pp. 109, 231, n. 105.

³⁰¹ Inv. 125564. Da "Santa Maria de Fabre" presso S. Pietro in Roma. Già nella Galleria Spada, dal 1923 nel Chiostro Grande del Museo delle Terme. Overbeck 1889, p. 261, n. 8; *MNR* I, 2, 1981, pp. 203-205, n. III14 (P. Rendini); Wagner 1982, n. 14; *LIMC* II (1984), s.v. *Apollo*, p. 413, n. 352 (E. Simon); Zagdoun 1989, p. 109, n. 29; *Villa Albani* 1989, p. 387, nota 151 (H.-U. Cain); Dräger 1994, p. 236, n. 72; Gasparri, Paris 2013, pp. 146-147, n. 88 (D. Bonanome).

e Apollo, alle cui spalle rispettivamente sono posti uno sperone roccioso, sul quale è una cerva, sacra ad Artemide, e un pilastro sormontato da un tripode, quest'ultimo di difficile lettura; la triade incede verso un'*arula* circolare sulla quale è acceso un fuoco, funzionale alla libagione, che ancora una volta è officiata da *Nike*. Risulta molto chiaro come per la decorazione di questo manufatto si sia scelta una libera interpretazione di un modello, che, a ben vedere, ha avuto una certa diffusione nell'ambito delle produzioni neoattiche prevalentemente in epoca augustea. La necessità di aggiungere elementi che rendano evidente l'identificazione dei personaggi più importanti, Apollo e Artemide, e del tipo di azione che svolgono, contribuiscono, insieme all'analisi stilistica, ad inquadrare l'opera all'interno dell'attività di una bottega locale romana. I personaggi infatti sono resi sommariamente, si perde la schematicità tipica dello stile arcaico a favore di uno stile pastoso e plastico, spesso sfumato. L'altare può quindi datarsi nella tarda età augustea o probabilmente qualche decennio dopo.



Fig. 18: Bologna, Museo civico. Rilievo deliaco tipo 2, variante (da Zagdoun 1989, tav. 32, fig. 119).

Il terzo ed ultimo tipo della serie è composto unicamente dalle figure di Apollo e *Nike*, rappresentati l'uno di fronte all'altro come nel secondo tipo. Sono note per questo

tipo quattro repliche, che presentano piccole ma sostanziali differenze tra loro e rispetto al secondo tipo³⁰².

Presso il Museum of Art di Cleveland (**cat. 71**) è conservata una lastra a rilievo, proveniente da Capua, che presenta Apollo in uno stile sostanzialmente più conforme a quello arcaico, per le pieghe lunghe e profonde e per i lembi resi a *zig-zag*, ma soprattutto il dio indossa un *himation* che si avvolge intorno alla spalla sinistra, girando sotto il braccio destro, interamente scoperto, e presenta l'orlo superiore plissettato. Dietro la schiena il mantello ricade dritto e leggermente all'infuori. Inoltre alla cetra manca una larga fascia che si avvolge intorno al polso sinistro e gira intorno allo strumento, permettendo così al dio di sostenerlo, che è presente in tutti gli esemplari dei tre tipi. Al centro, tra le due figure, è un *omphalos*, dalla forma a cupola e ricoperto da un ornamento tessile formato da una serie di sporgenze ovulari. Del tutto identico dal punto di vista iconografico è un rilievo conservato al Louvre³⁰³, che presenta anche uno stesso tipo di lastra, privo di bordi tranne inferiormente, dove è presente un listello liscio che funge anche da piano su cui si muovono le figure. Dal punto di vista stilistico si notano invece alcune differenze, poiché il rilievo parigino è meno accurato in alcuni dettagli e più disarmonico nelle forme, che denotano una cronologia più bassa di quest'ultimo, inquadrabile tra la tarda età augustea e la prima età giulio-claudia a dispetto di una datazione pienamente augustea dell'esemplare capuano.

Un altro rilievo del Museo Barracco³⁰⁴ conserva invece solo la porzione superiore della scena, attraverso la quale si vede come Apollo sia ancora una volta vestito di solo *himation*. Stilisticamente questo rilievo presenta una resa più secca, una superficie poco levigata e delle figure piuttosto piatte, che poco emergono dallo sfondo. Questo esemplare è probabilmente databile in età augustea³⁰⁵.

La quarta ed ultima replica di questo terzo tipo è conservata al British Museum e, poiché apparteneva alla collezione Hamilton, è molto probabile che provenga dalla Campania (**cat. 83**). Tale rilievo presenta alcune sostanziali differenze rispetto agli altri tre esemplari. La prima e più evidente consiste nella decorazione della scena in cui avviene la libagione. Mentre nei tre rilievi precedenti al centro tra le due divinità figurava un *omphalos*, allusione al dio Apollo ma forse anche ad un luogo, Delfi appunto, nell'esemplare londinese è presente alle spalle di *Nike*, quindi sulla destra dell'osservatore, un altare circolare, decorato con puttini alati, che indossano lunghe e larghe vesti svolazzanti e sorreggono grosse ghirlande di fiori e frutta. Tale altare non è isolato tra i rilievi deliaci, poiché si ritrova sulla lastra del Louvre inv. MA 964, variante del tipo 2. Inoltre

³⁰² A questo tipo convenzionalmente è stato attribuita anche la presenza del pilastro con la statua arcaica di Apollo. Questo probabilmente poiché la replica di Bologna, da me inserita nel tipo 2, presenta l'*omphalos* di fronte a *Nike*, vd. Wagner 1982; *Villa Albani* 1989, pp. 380-388 (H.-U. Cain).

³⁰³ Inv. MA 965. Fröhner 1870, p. 45, n. 13; Wagner 1982, n. 1; *Villa Albani* 1989, p. 387, nota 13a (H.-U. Cain) (data il rilievo nella prima metà del I sec. a.C.); Zagdoun 1989, pp. 246, n. 338.

³⁰⁴ Inv. 188. Schmidt 1922, p. 62, nota 19; Wagner 1982, n. 3; *Villa Albani* 1989, p. 387, nota 13c (H.-U. Cain); Zagdoun 1989, pp. 106, 250, n. 393.

³⁰⁵ *Villa Albani* 1989, p. 387, nota 13c (H.-U. Cain) data il rilievo in età augustea; Zagdoun 1989, p. 106 parla di una datazione in epoca ellenistica.

inquadrano la scena due colonne, poste su basi attiche e terminanti in capitelli corinzi finemente scolpiti. Le colonne sorreggono un epistilio formato da un architrave a due fasce, sormontato da una cornice di cui è resa solo la parte inferiore con dentelli, seguiti da una gola. L'intero rilievo è delimitato lungo i bordi da un sottile listello liscio. Altra importante differenza si nota nella figura di Apollo: il dio presenta un abbigliamento del tutto identico a quello dei rilievi del secondo tipo mentre la capigliatura è leggermente diversa, poiché il *krobylos* è annodato più in basso, sulla nuca, la treccia che scende sul petto è una sola e sul capo indossa una sorta di diadema e non una tenia, proprio come avviene nel primo tipo. Il rilievo del British è databile, per il suo stile raffinato e delicato, nel quarto venticinquennio del I sec. a.C.



Fig. 19: Parigi, Louvre. Rilievo deliaco tipo 3 (da Zagdoun 1989, tav. 30, fig. 114).



Fig. 20: Roma, Museo Barracco. Rilievo deliaco frammentario tipo 3 (da Zagdoun 1989, tav. 30, fig. 113)

Sono note, inoltre, attestazioni di questa serie di rilievi deliaci su lastre Campana e sulla ceramica aretina, che possono essere considerati *excerpta* del tipo 2 o repliche del tipo 3. Nelle produzioni ceramiche, datate in epoca augustea, sono presenti, infatti, unicamente Apollo, vestito di chitone e mantello, e *Nike*³⁰⁶. Solo in un caso su una lastra Campana sono presenti un altare, decorato con il corteo delle *Horai*, e un pilastro alle spalle di *Nike*, elementi che denunciano in tal modo una chiara derivazione dal tipo 2³⁰⁷, mentre sulla ceramica aretina, in maniera più semplificata, l'altare è posto al centro tra le due divinità³⁰⁸.

Esistono infine alcune particolari e libere varianti o attestazioni di singole figure nelle produzioni di tipo neoattico. Tra questi rientra indubbiamente il candelabro prove-

³⁰⁶ Borbein 1968, pp. 186-188; Strazzulla 1990, pp. 111-126.

³⁰⁷ Zagdoun 1989, p. 109, n. 496.

³⁰⁸ Zagdoun 1989, p. 109

niente da Pompei (**cat. 13**), nel quale compaiono, oltre ad una sacerdotessa, Apollo con cetra nello stesso tipo attestato sui rilievi tipo 2 e 3 e una *Nike*, rivolta a destra e non a sinistra che mostra un abbigliamento del tutto diverso, molto più vicino alle danzatrici con *calathiscos*³⁰⁹. Allo stesso modo due rilievi, il primo a Villa Albani³¹⁰ e il secondo al Louvre³¹¹, presentano in stili differenti, una variazione del tema iconografico classico dell'Apollo libante, poiché sostituiscono il dio con Artemide, alla quale si contrappone *Nike*.

Un interessante rilievo conservato al Louvre³¹² presenta una riproduzione della sola figura di Latona su una lastra di dimensioni maggiori rispetto a quelle convenzionali. La lastra, ricomposta da più frammenti, restituisce una notevole cura nella resa dei dettagli e un'interpretazione dello stile arcaistico in cui è accentuata la delicatezza e la morbidezza dei volumi. La resa dei capelli a piccole ciocche ondulate e dei bordi a *zig-zag* del mantello e della veste rimandano ad una produzione di lastre di grandi dimensioni a soggetto singolo e prevalentemente in stile arcaistico, nota soprattutto dai quattro rilievi dell'Area Sacra Suburbana di Ercolano, opera di una bottega che lavora ad Atene, in Campania e a Roma nella media e nella tarda età augustea³¹³.

Una libera interpretazione del tipo 3 è costituita da un frammento di puteale, conservato presso l'Antiquarium Forense³¹⁴, sul quale compare la figura di Apollo rivolto verso destra e vestito di *himation* con cetra nella sinistra, cui segue *Nike* nel tipo attestato sui rilievi con guerriero di Berlino e Parigi, qui catalogati come tipo Ares 2. Il rilievo, stilisticamente, soprattutto nella figura di Apollo, risulta sommario a causa di una resa fortemente lineare del panneggio e un disegno dei bordi a *zig-zag* sproporzionato, mentre *Nike* è più aggraziata ed elegante. Iacopi ha proposto una datazione in età adrianea ma per la sottigliezza delle figure è probabile si tratti di un lavoro ancora inquadrabile nella prima metà del I sec. d.C.³¹⁵

La figura di *Nike* fu invece utilizzata anche da sola su altri supporti, ad esempio su uno stucco proveniente dalla villa augustea sotto la Farnesina, oggi a Palazzo Massimo³¹⁶. Resta invece a mio parere piuttosto dubbia l'attribuzione a questo modello formale di un frammento di *oscillum*³¹⁷, del quale si conserva su entrambi i lati una mano che

³⁰⁹ Zagdoun 1989, p. 106. Tale variante avrà una certa diffusione separatamente da Apollo, poiché è attestata anche su un candelabro a Boston e su un *oscillum* da Pompei, vd. **cat. 13**.

³¹⁰ Zagdoun 1989, pp. 105, 111-112, 252, n. 431.

³¹¹ Inv. MA 484. Zagdoun 1989, pp. 110, 246, n. 332.

³¹² Inv. MA 966. Fröhner 1870, pp. 48-49, n. 17; Wagner 1982, n. 13; Zagdoun 1989, pp. 110, 246, n. 340; *Villa Albani* 1989, p. 387, nota 15k (H.-U. Cain). Secondo quest'ultimo il rilievo farebbe parte della composizione della lastra inv. MA 964, citata precedentemente.

³¹³ Vd. capitolo 4.4.

³¹⁴ Inv. 3126. Fuchs 1959, p. 125, nota 34; Iacopi 1974, p. 81; Hölscher 1984, pp. 195, 202-203; Zagdoun 1989, pp. 110, 249, n. 376; Golda 1997, p. 92, n. 33. Le datazioni degli studiosi sono delle più varie, dalla prima età augustea (Golda) a quella flavia (Fuchs), fino all'età adrianea (Iacopi).

³¹⁵ Zagdoun 1989, p. 110, nota 34 nomina due frammenti di candelabri al Musée Borély di Marsiglia, che ad oggi risultano ancora inediti.

³¹⁶ Mols, Moormann 2008, pp. 16-19; Gasapri, Paris 2013, pp. 399-400, n.286 (F. Boldrighini).

³¹⁷ S.n., da Pompei, Casa della Parete Nera. Dwyer 1981, p. 269, n. 32; Corwandt 1982, p. 86, n. K59; Bacchetta 2006, pp. 445-446, n. T109.

sostiene una patera, mentre la terminazione a coda di rondine del mantello denuncia la sua appartenenza alla categoria dei rilievi realizzati secondo lo stile arcaistico³¹⁸. La struttura compositiva dei due rilievi, tuttavia, non corrisponde in nessun modo ai *Bildtypen* di Apollo e Nike di questa serie.



Fig. 21: Parigi, Louvre. Rilievo di grandi dimensioni con Latona (da Zagdoun 1989, tav. 33, fig. 125).

I rilievi deliacci hanno una lunga e ricca tradizione di studi, per la loro ampia diffusione attraverso numerose riproduzioni, ma anche in relazione alle controverse implicazioni che hanno generato gli studi riguardanti questa tipologia di rilievi³¹⁹.

Innanzitutto, è necessario chiarire in quale epoca e in quali forme ebbe origine tale iconografia e se gli artigiani neoattici utilizzarono un preciso repertorio di riferimento di epoca classica o crearono un'opera di carattere eclettico. Riassumendo si possono schematizzare tre diverse posizioni: la prima, sostenuta prevalentemente da Schmidt³²⁰, Fuchs³²¹ e Borbein³²², colloca la concezione del tema iconografico, con chiare variazioni

³¹⁸ Bacchetta 2006, pp. 258-259.

³¹⁹ La bibliografia è piuttosto ampia: Overbeck 1889, pp. 259-268, con elenco delle repliche; Schreiber 1889-94, tavv. 34-36; Becatti 1941, p. 45 ss., tav. 23,11; Dragendorff, Watzinger 1948, p. 61 ss.; Borbein 1968, pp. 186-188; Bieber 1977, p. 109; Wagner 1982; *LIMC* II (1984), s.v. *Apollo*, pp. 412-413, 443 (E. Simon); Cain 1985, pp. 100-100, tipo *Apollo* 2; Wegener 1985, p. 183; Zanker 1989, pp. 69-70; Hölscher 1988, p. 377, fig. 173; *Villa Albani* 1989, p. 380 ss., n. 124 (H.-U. Cain); Zagdoun 1989, pp. 105-112; Strazzulla 1990, pp. 111-126; Polito 1994; Adamo Muscettola 1996; Cecamore 2002, pp. 123-126.

³²⁰ Schmidt 1922, pp. 62-63.

³²¹ Fuchs 1959, pp. 151-152.

³²² Borbein 1968, pp. 186-188.

successive, nel III sec. a.C.; diversamente Wagner³²³ propone un inquadramento di questo modello all'interno delle produzioni neoattiche tardo-ellenistiche, dunque collocabile nel II sec. a.C.; un'ultima ipotesi, già avanzata nel 1933 da Oxé³²⁴ e poi ripresa da Becatti³²⁵ ma soprattutto da Polito³²⁶, è quella di individuare nella triade deliaca una creazione augustea legata alla sua propaganda politica.

C'è da premettere che ad oggi non si conoscono esemplari così antichi da giustificare la seconda ipotesi, come invece spesso accade per altri *Bildtypen*, anzi la maggior parte di essi si concentra in età augustea. Tuttavia, uno dei rilievi di tipo 3, conservato al Museo Barracco, stilisticamente denuncia una certa anteriorità rispetto agli altri esemplari, risultando così la più antica tra le repliche note. Al di là della cronologia delle repliche è determinante a mio avviso l'analisi di alcuni elementi presenti nei tre tipi.



Fig. 22: Dresda, Albertinum. Rilievo votivo da Mileto (da Hausmann 1960, fig. 34).



Fig. 23: Sparta, Museo. Rilievo con Apollo citaredo, omphalos e figura femminile (da Hausmann 1960, fig. 35).

Il tipo 3, a differenza del tipo 2 presenta un'ambientazione differente: la libagione di Apollo e Nike si svolge, infatti, senza alcun dubbio a Delfi, poiché al centro tra le due figure compare l'*omphalos*, la pietra che indicava il centro del mondo, situata appunto presso il più importante dei santuari apollinei. Esistono alcuni importanti rilievi votivi, per lo più databili tra la fine del V e il IV sec. a.C., nei quali compare Apollo citaredo con patera, a lato dell'*omphalos*. Solitamente Apollo indossa un lungo peplo attico alto-cinto ed un mantello appuntato sulle spalle, come si vede in numerosi rilievi votivi di epoca tardo-classica ma anche ellenistica³²⁷. Questi rilievi però rappresentano il dio di prospetto e non di profilo, come avviene invece nei rilievi neoattici. Tuttavia un rilievo molto interessante proveniente da Egina³²⁸ presenta un Apollo vestito con peplo, simile

³²³ Wagner 1982, p. 26 ss.

³²⁴ Oxé 1933, p. 92 ss.

³²⁵ Becatti 1941, pp. 45-47.

³²⁶ Polito 1994.

³²⁷ Cfr. ad esempio i numerosi rilievi votivi con Apollo citaredo provenienti dalla Grecia orientale, i quali, databili nel II sec. a.C. si ispirano ai rilievi votivi attici di IV sec. a.C., vd. Roccos 1998.

³²⁸ Da ultimo cfr. Edelmann 1999, p. 228, n. U1.

all'abbigliamento femminile, che mantiene con il braccio sinistro una cetra e con la mano destra una patera. Altre rappresentazioni in cui compare l'*omphalos* sono un rilievo da Sparta, in cui oltre ad Apollo sulla sinistra, questa volta di profilo, vi è sul lato opposto Artemide, e uno da Oropos nel quale Apollo è rivolto verso l'*omphalos* e ha alle spalle un tripode³²⁹. Dunque tale modello è per lo più attestato in epoca tardo-classica ma esistono alcune testimonianze relative ad Apollo citaredo con patera anche nel V sec., prevalentemente attestate dalla pittura vascolare, come si osserva su un'anfora del Museo dell'University of Pennsylvania di Philadelphia, datata alla prima metà del V sec. a.C.³³⁰ Una *lekythos* dell'Ermitage, datata intorno al 460 a.C.³³¹, attesta un Apollo riccamente vestito con peplo attico e mantello e rappresentato con una pettinatura ancora arcaica, che porge la patera ad una donna con *oinochoe*, probabilmente una sacerdotessa. Il tipo di Apollo qui rappresentato ha molti elementi in comune con quello presente sui rilievi deliati e testimonia l'esistenza di questo tema iconografico almeno in età classica.

L'immagine di Apollo citaredo e libante è, quindi, molto diffusa nella cultura greca. Che, invece, esistesse un prototipo in marmo elaborato già in età classica o tardo-classica è ipotizzabile alla luce delle testimonianze a noi note. Come abbiamo visto questo tema iconografico trovò una grande diffusione su rilievi di carattere votivo di epoca tardo-classica ed ellenistica, i quali tuttavia restituiscono un'impostazione della figura differente rispetto a quella presente sui rilievi neoattici. Le attestazioni di questo tipo di Apollo visto di profilo sono più antiche e sono costituite da due importanti rilievi votivi. Il primo³³² proviene da Sparta e datato intorno alla fine del V sec. a.C. Su una lastra di forma quadrata è rappresentato Apollo citaredo vestito di peplo attico e lungo mantello nell'atto di porgere la patera ad una figura femminile posta di fronte a lui e vestita con leggero chitone e *himation* avvolto intorno al bacino. La figura femminile ricorda fortemente i modelli statuari della scuola fidiaca³³³. Al centro è l'*omphalos*, la cui identificazione è suggerita dalla forma semiovulare e soprattutto dalle due aquile. Il secondo, conservato agli Staatliche Museen di Dresda, è datato agli inizi



Fig. 24: Moneta di Antioco IV (da LIMC II, 1984, n. 411).

³²⁹ ThesCRA IV (2005), pp. 399-401.

³³⁰ LIMC II (1984), s.v. *Apollon/Apollo*, n. 401 (E. Simon).

³³¹ LIMC II (1984), s.v. *Apollon/Apollo*, n. 403 (E. Simon).

³³² Sparta, Museo. Inv. 468. Hausmann 1960, pp. 65-66, fig. 35; Neumann 1979, p. 45, nota 21; LIMC II (1984), s.v. *Apollon/Apollo*, n. 679b (E. Simon); Flashar 1992, pp. 19-20, fig. 11; Güntner 1994, pp. 61, 155, n. E1; Comella 2002, pp. 82-83, n. Sparta 1; ThesCRA IV (2005), s.v. *Omphalos*, n. 113b (A. Kosatz-Deissmann).

³³³ Si veda soprattutto il tipo Hera Borghese, che riproduce un'immagine della dea Afrodite, opera forse di Agoracrito: cfr. Delivorrias 1991; Delivorrias 1993; Delivorrias 1995; Brusini 2000, pp. 147-163 (con elenco delle repliche).

del IV sec. a.C. e proviene da Mileto³³⁴. Sulla lastra di forma rettangolare, si dispongono in teoria tre divinità, Demetra e Latona al seguito di Apollo citaredo che porge la patera ad Artemide, questa volta vestita con peplo attico. Quest'ultimo rilievo è ritenuto un prodotto locale che si ispira ad un modello di un certo spessore realizzato in ambiente attico ma fornisce uno spunto molto importante per comprendere l'evoluzione dei rilievi di produzione neoattica, soprattutto, come vedremo, nella fase augustea. Il rilievo di Sparta costituisce, invece, una testimonianza fondamentale per comprendere quale sia il modello originario da cui hanno tratto origine i rilievi della serie deliaca. L'esemplare di Sparta, ritenuto giustamente opera di un'importante officina attica³³⁵, oltre ad essere la più antica attestazione del modello di Apollo utilizzato nei rilievi neoattici, testimonia l'originaria connessione tra Apollo, l'*omphalos* ed una figura femminile nell'atto di partecipare al rituale insieme al dio. Un'attestazione più tarda³³⁶ è costituita invece da una moneta siriana ascrivibile al regno di Antioco IV e databile nel 166 a.C.³³⁷ Come risulta evidente, il *Bildtypus* di Apollo fu creato almeno alla fine V sec. a.C., probabilmente in associazione ad un'altra figura posta di fronte a lui in una composizione chiusa, forse originariamente Artemide.

Il modello di V sec. a.C. fu senza dubbio ripreso all'interno delle botteghe neoattiche, modificato in alcune sue parti e riproposto talvolta con diverse varianti. Un primo elemento di differenziazione tra le repliche è relativo all'abbigliamento. Nei rilievi a noi giunti Apollo veste nella maggior parte dei casi un lungo peplo attico altocinto e un mantello appuntato sulle spalle. Tale è l'abbigliamento tipico delle rappresentazioni del dio di fine V sec. ma soprattutto di IV sec. a.C.³³⁸, come testimoniato dai rilievi votivi di Sparta e Dresda e dalla moneta di Antioco IV. Su tre rilievi - a Cleveland, al Museo Barracco e al Louvre - Apollo è invece avvolto in un ampio *himation*, che ricade dietro alle spalle e lascia libero il braccio destro. Il dio rappresentato su questi rilievi trova forti assonanze con le immagini di Zeus tipo 1 e soprattutto tipo 2 e con quelle di Efesto e di Poseidon da Ercolano. Si ravvisano in questo caso gli elementi tipici dello stile arcaico di impronta tardo-ellenistica, come i bordi a *zig-zag*, le terminazioni appuntite o a "coda di rondine" delle vesti e in generale quella particolare tendenza all'accentuazione della linearità, spesso artificiosamente evidente. È possibile che questi elementi siano stati aggiunti in alcune botteghe neoattiche per adeguare nel modo migliore un'immagine del dio Apollo rielaborata a partire da un modello classico e non arcaico. L'abbigliamento di impronta classica, che è maggiormente attestato sui rilievi votivi greci, ritorna

³³⁴ Inv. 65. Hausmann 1960, p. 65, fig. 34; Neumann 1979, p. 64, nota 53; *LIMC* II (1984), s.v. *Apollon/Apollo*, n. 283 (E. Simon); Comella 2002, pp. 153, n. Mileto 1. Per il suo collegamento con i rilievi deliici vd. Becatti 1941, p. 46; Zagdoun 1989, p. 106.

³³⁵ Hausmann 1960, p. 66.

³³⁶ Si veda inoltre un rilievo al Museo Nazionale di Atene inv. 1892, databile intorno al 330 a.C., nel quale compare la stessa figura di Apollo con cetra ma mancante della patera, Kaltsas 2002, p. 216, n. 446.

³³⁷ *LIMC* II (1984), s.v. *Apollon/Apollo*, n. 411 (E. Simon).

³³⁸ Vd. in generale *LIMC* II (1984), s.v. *Apollon/Apollo* (E. Simon). Sul tipo di abbigliamento di Apollo nel IV sec. a.C. e in età ellenistica vd. Roccas 1986 e Roccas 1989, p. 577. Sull'Apollo citarista vd. Flashar 1992.

sul rilievo al British della collezione Hamilton (**cat. 83**) e sulle lastre Campana, nei quali ancora una volta compaiono in una composizione chiusa Apollo e *Nike*.

Un altro importante elemento è la figura di *Nike*, concordemente ritenuta una creazione di fine II sec. a.C., per la sua manierata eleganza e la sua articolata composizione strutturale. Tuttavia, come è stato già notato³³⁹, la stessa *Nike*, in questo caso nell'atto di portare nelle mani un candelabro, si ritrova due volte nella decorazione di una parte della veste della statua di culto di Demetra nel santuario della *Despoina* a Lykosoura³⁴⁰, il cui gruppo statuario fu eseguito da *Damophon* nel II sec. a.C. Un'immagine simile, costituita da una donna libante con ampio gesto arcuato delle braccia, è associata al Dioniso tipo 1 in una composizione del tutto simile ai rilievi deliaci, la cui elaborazione si può collocare alla fine del II sec. a.C.³⁴¹ Bisogna, d'altronde, considerare che figure di *Nikai* genericamente impegnate in offerte rituali e libagioni sono ben attestate nel V sec. a.C. soprattutto nella pittura vascolare: ad esempio in un'anfora nolana a Boston³⁴² o in una *lekythos* a Londra³⁴³, mentre in uno *stamnos* a Gotha *Nike* compie il rituale librandosi in volo sull'altare; in questo caso la patera è mantenuta da Diomede e alla scena partecipa Apollo citaredo vestito di solo *himation*³⁴⁴. Dunque, se si accetta la datazione dell'elaborazione della *Nike* alla fine del II sec. a.C.³⁴⁵, è necessario ritenere che nell'ambito delle botteghe neoattiche si elaborò un modello, che trovò una felice e ampia diffusione, nel quale si conciliava una tradizione classica nell'immagine di Apollo ed una tardo-ellenistica nella raffigurazione di *Nike*, e ciò non poté che avvenire nella seconda metà del II sec. a.C.³⁴⁶

Un terzo elemento fa propendere, a mio avviso, verso una anteriorità del binomio Apollo-*Nike* rispetto a quello della triade deliaca o della triade deliaca con *Nike*, vale a dire la presenza dell'*omphalos*³⁴⁷. Questo elemento è strettamente connesso con le più antiche attestazioni del tipo di Apollo citaredo e libante, presente su numerosi rilievi votivi e soprattutto sul rilievo di Sparta. La sua anteriorità può anche essere dimostrata in virtù degli esemplari neoattici in cui risulta variato il motivo dell'ambientazione. Su un importante rilievo conservato a Bologna, infatti, compare *Nike* di fronte all'*omphalos*,

³³⁹ Becatti 1941, p. 46; Fuchs 1959, p. 152.

³⁴⁰ Sul gruppo di Lykosoura: Laubscher 1960, p. 138 ss.; Faulstich 1997, p. 163 ss.; Damaskos 1999, p. 58 ss.; Lo Monaco 2009, pp. 45-52, 164-165, 333 ss. Sulla cronologia di *Damophon*: Damaskos 1999, p. 44 ss.; Lo Monaco 2009, p. 173-174.

³⁴¹ Si veda inoltre il Satiro fanciullo presente sulla lastra dalla Casa dei Rilievi Dionisiaci di Ercolano **cat. 29**.

³⁴² LIMC VI (1992), s.v. *Nike*, p. 860, n. 107 (A. Moustaka, A. Goulaki-Voutira, U. Grote).

³⁴³ LIMC VI (1992), s.v. *Nike*, p. 860, n. 108 (A. Moustaka, A. Goulaki-Voutira, U. Grote).

³⁴⁴ Himmelmann 1996, pp. 56-57, fig. 24; Himmelmann 1997, p. 35, fig. 21.

³⁴⁵ Zagdoun 1989, p. 106, nota anche un certo legame di questa *Nike* con un altro *Bildtypus* caro alle officine neoattiche, cioè quello delle danzatrici con *calathiscos*, vd. da ultimi Vivliodetes 2001, Lavagne 2006, Cadario 2008, pp. 281-284; Habetzeder 2012. Ciò è ben evidente soprattutto nella variante di questa *Nike* attestata sul candelabro da Pompei **cat. 13**.

³⁴⁶ D'altronde, come dimostrato da Roccas 1998, almeno nella Grecia d'Oriente, nel II sec. a.C. vi fu un revival dei motivi figurativi attici di epoca tardo-classica, in special modo concernenti la figura di Apollo citaredo e libante.

³⁴⁷ Zagdoun 1989, p. 105 e Strazzulla 1990, pp. 114-115 ugualmente propendono per un'anteriorità dei rilievi con Apollo, *Nike* e l'*omphalos*.

cui doveva seguire Apollo e presumibilmente Artemide e Latona. Alle spalle di *Nike* è presente però un pilastro sormontato dalla statua di Apollo, il quale è un elemento presente nei tipi 1 e 2. Dunque è ipotizzabile che vi sia stata una combinazione di elementi, in un momento in cui, come vedremo, è fortissima la diffusione del tipo 2. Ancora nel rilievo del British (**cat. 83**), ascrivibile al tipo 3, scompare l'*omphalos*, e trova posto un altare circolare decorato con putti alati che sorreggono ghirlande. Tale elemento denota sicuramente un cambiamento di ambientazione, anche se spesso in epoca classica Apollo libante era raffigurato vicino ad un altare. Il cambiamento denota probabilmente anche un allargamento della scena come è evidenziato dalla posizione dell'altare posto alle spalle di *Nike*, che segna un punto di chiusura di una rappresentazione, in cui trovano posto anche Artemide e Latona. Inoltre il motivo dell'*omphalos*, nella stessa modalità nella quale è raffigurata su alcuni rilievi deliati, si ritrova sui rilievi con scena di disputa per il possesso del tripode tra Apollo ed Eracle. Tale elemento in questo caso risulta caratterizzante in funzione di un'ambientazione delfica della scena e pertanto è attestato su tutti gli esemplari che conservano la parte inferiore della raffigurazione³⁴⁸. Una connessione simile tra Apollo, stavolta citaredo, *omphalos* e un'altra divinità posta di fronte a lui, la Musa Calliope, ricorre sul noto rilievo di Archeolos³⁴⁹, chiarendo ancora una volta la fortuna in epoca tardo-ellenistica di questo schema compositivo.

Se il tipo 1, attestato solo in una replica sicura, resta una composizione di dubbia originalità, è il tipo 2 ad essere il più ricco di spunti di riflessione. Quest'ultimo è caratterizzato dalla presenza di Latona e Artemide che si aggiungono alle spalle di Apollo alla composizione già ben strutturata che includeva appunto Apollo e *Nike*. Viene dunque rappresentato un corteo incedente verso un altare, posto alle spalle di *Nike*, sul quale è raffigurato un altro corteo, quello delle *Horai*. È possibile che proprio la rappresentazione sull'altare quasi alluda o richiami iconograficamente quella della triade deliaca, accentuata soprattutto dal particolare gesto di Artemide che tende la mano verso il mantello di Apollo, sollevandone un lembo³⁵⁰. Questo gesto di Artemide richiama le diffuse rappresentazioni di Ninfe, in cui le dee danzano tenendosi per mano o afferrando un lembo della veste di chi le precede, come avviene ad esempio nella *Rundtanz* di Pan e le Ninfe, nota nelle produzioni neottiche³⁵¹. In realtà però la decorazione dell'altare non è sempre uguale in tutti i rilievi di tipo 2 e neanche nell'esemplare di tipo 3 in cui esso compare. Infatti nella replica di Berlino la superficie è lasciata liscia mentre nelle repliche del Louvre inv. 964 e in quella del British (**cat. 83**) sono presenti putti alati che sorreggono ghirlande.

³⁴⁸ Vd. capitolo 2.3.2.

³⁴⁹ Vd. capitolo 2.8.

³⁵⁰ Una figura femminile, vestita di solo *himation*, riproduce su una serie di rilievi neoattici, come il vaso Jankins **cat. 45**, attraverso uno stile classicistico lo stesso schema compositivo di Apollo citaredo: la figura femminile con cetra, probabilmente una Musa, in alcune repliche è seguita da un'altra figura femminile che mantiene un lembo del mantello della prima, esattamente come Artemide nei rilievi deliati. Queste due figure femminili sono catalogati da Hauser 1889 nei tipi 37 e 44. Sui rilievi con questo tipo di Apollo citaredo vd. Fuchs 1959, pp. 97-108, sulla figura di Apollo pp. 105-106; Ramallo Asensio 1999, pp. 529-534. Si veda inoltre il capitolo 2.15.

³⁵¹ Vd. capitolo 2.6.

Una figura femminile, vestita di solo *himation*, riproduce attraverso uno stile classicistico un'immagine del tutto simile a quella di Apollo su una serie di rilievi neoattici, come il Vaso Jankins (**cat. 45**), nei quali il dio è accompagnato da figure femminili e in alcune repliche una di queste, che lo segue in una processione simile a quella dei rilievi deliaci, mantiene un lembo del mantello, esattamente come Artemide.

Il tema del *Götterzug* è molto amato nelle produzioni neoattiche e specialmente in quelle in cui è utilizzato lo stile arcaistico³⁵². Tuttavia, Apollo nella tradizione dei rilievi votivi greci è spesso rappresentato in associazione ad Artemide e Latona³⁵³, mentre solo sul rilievo di Dresda si può osservare la caratteristica rappresentazione dell'Apollo citaredo nell'atto di compiere una libagione, in quel caso significativamente svolta anche da Artemide³⁵⁴. Il rilievo di Dresda costituisce il prototipo più prossimo alla rappresentazione di tipo 2 dei rilievi deliaci, che, dunque fu creato sulla base di un tema iconografico di epoca classica o tardo-classica. Tale tema fu, tuttavia, rivisitato in chiave arcaistica. La figura di Artemide, come detto precedentemente, accompagnava spesso Apollo citaredo e solitamente è raffigurata con la fiaccola in mano. Nel caso dei rilievi deliaci tuttavia si nota come la dea non stringa a piene mani l'attributo, bensì usi l'indice e il pollice. Questo motivo è caratteristico di una serie di rilievi che fanno capo alla base dei quattro dei del Museo dell'Acropoli di Atene, da cui deriva anche il *Viergötterzug*, il corteo dei quattro dei, tra i quali compare proprio la dea Artemide, nel gesto tardo-arcaico di sollevare un lembo della gonna. Nel caso del *Viergötterzug* la dea indossa sopra il chitone un *himation* avvolto diagonalmente intorno al petto, mentre nel caso dei rilievi deliaci manca questo secondo elemento. Tuttavia, il legame tra le due figure è molto stretto ed è probabile una diretta derivazione di questo tipo di Artemide dalla serie del *Viergötterzug*³⁵⁵.

La figura di Latona, invece, è rappresentata con chitone su peplo altocinto e nell'atto di sollevare un lembo del mantello, che si avvolge intorno alle spalle ed è trattenuto sotto l'avambraccio sinistro. Nei rilievi votivi greci in cui compare la triade, Latona figura spesso in diversi atteggiamenti ma ha sempre l'*himation*, che in alcuni casi

³⁵² Si vedano le rappresentazioni di Dioniso e le *Horai*, di Pan e le Ninfe, della *Viergötterzug*.

³⁵³ Si veda inoltre un rilievo da Kato Vathia in Eubea al Museo Nazionale di Atene, inv. 1892 e databile intorno al 330 a.C., nel quale Apollo è ancora una volta rappresentato con cetra e di profilo e segue Artemide e Latona, entrambe ieraticamente di prospetto, Comella 2002, n. Kato Vathia 1, Kaltsas 2002, p. 216, n. 446. Sempre databile intorno al 330 a.C. è un rilievo del Museo Nazionale di Atene, inv. 3917, con Apollo citaredo a sinistra, Latona velata al centro e Artemide a destra, Kaltsas 2002, p. 216, n. 447. In una posa più frontale ma con patera e cetra è l'Apollo di un rilievo da Farsalo al Museo Nazionale di Atene, inv. 1380, databile nel secondo quarto del IV sec. a.C., *LIMC* II (1984), s.v. Apollon/Apollo, n. 648 (E. Simon), Flashar 1992, pp. 30 ss., Bonanome 1995, p. 66, fig. 34, Comella 2002, pp. 151-152, n. Farsalo 2. Sempre frontalmente si accompagnano al dio Artemide con corto chitone e cane e Latona con lungo peplo e *himation* sulle spalle, Kaltsas 2002, p. 211, n. 431. Ugualmente un rilievo da Elassona, Flashar 1992, pp. 30 ss., Comella 2002, pp. 151-152, n. Elassona 1. Cfr. inoltre Güntner 1994, pp. 61-67, catt. E3-E9, per i rilievi provenienti dall'attica.

³⁵⁴ Su un rilievo al Museo Nazionale di Atene, inv. 1400, proveniente da Larissa e databile nel terzo quarto del IV sec. a.C. si assiste ad una inversione della libagione: Apollo citaredo è rivolto verso Latona velata che gli porge la patera, mentre a destra è Artemide, cfr. *LIMC* II (1984), s.v. Apollon/Apollo, n. 647 (E. Simon); Flashar 1992, pp. 30 ss.; Comella 2002, pp. 151-152, n. Larissa 1.

³⁵⁵ Della stessa opinione Zagdoun 1989, p. 107.

porta sul capo, e lo scettro³⁵⁶. Tuttavia un'immagine in stile arcaistico molto simile a quella in cui è rappresentata Latona si ritrova sul cd. "*Diadumenosrelief*" del Louvre, così noto per la presenza dell'iscrizione "Diadumeni" sul blocco sul quale siede la figura di Zeus posta al centro³⁵⁷. Il rilievo presenta sul lato sinistro, quasi isolata, una figura femminile vestita di peplo dorico, ritratta appunto nel gesto di sollevare il mantello. Tale figura, tuttavia, non presenta nessuna impronta arcaistica, se non nella pettinatura, che ricorda fortemente i migliori esemplari di questa corrente artistica³⁵⁸. Sulla ceramica a figure rosse si ritrovano alcune rappresentazioni di Latona, che richiamano l'impostazione dei rilievi deliati, come ad esempio un'*hydria* del pittore di Meidias³⁵⁹. Infine figure femminili che mostrano il gesto di sollevare sulla spalla un lembo del mantello sono ricorrenti nei rilievi greci e spesso sono identificabili come Demetra, ad esempio un bellissimo rilievo votivo rinvenuto a Catania³⁶⁰.

L'elaborazione di questa composizione e la giustapposizione delle tre divinità devono chiaramente essere state concepite in epoca tardo-ellenistica. Della stessa opinione è Cain, il quale preferisce tuttavia ipotizzare una datazione piuttosto bassa, collocabile in età cesariana o primo augustea. Il corteo delle divinità deliache, soprattutto nel tipo 1, ricorda altre importanti serie di rilievi neoattici, quali i rilievi tipo Pourtalès-Gorgier, anche in quel caso nati dall'unione di due distinti modelli, o i rilievi tipo Louvre-Friburgo³⁶¹. È, tuttavia, concordemente accettata l'attribuzione dei rilievi deliati tipo 2 all'età augustea, cui nel tempo si sono aggiunte anche riflessioni di tipo politico-propagandistico.

La serie di rilievi del tipo 2, che trovò un'ampia e variegata diffusione, è caratterizzata da una particolare ambientazione architettonica, che ha generato numerose proposte interpretative. Una delle più antiche ipotesi, legata ad una collocazione cronologica della serie in epoca ellenistica, è stata quella di riconoscere nell'ambientazione architettonica che circonda la scena il santuario di Apollo a Delfi, immaginando un collegamento con la cerimonia di purificazione successiva all'uccisione di Python da parte di Apollo³⁶². Si propose anche di vedervi il santuario di Apollo ad Atene, sullo sfondo dell'*Olympieion* adrianeo³⁶³. La proposta più interessante fu avanzata nel 1933 da Oxé³⁶⁴, il quale ipotizzava un collegamento con il santuario di Apollo Palatino e dunque con la politica religiosa di Augusto seguita alla celebrazione della vittoria di Azio. Tuttavia, tale deduzione è stata limata e corretta negli anni successivi, dal momento che il tempio

³⁵⁶ Al Museo Nazionale di Atene: Rilievo da Larissa inv. 1400; rilievo inv. 3917; rilievo dall'Eubea inv. 1892; rilievo da Pharsalos inv. 1380.

³⁵⁷ Inv. MA 486. Fröhner 1870, p. 29, n. 7; Böhm 2004, pp. 31-48. Ugualmente il confronto è sostenuto da Hauser 1889, p. 82.

³⁵⁸ Così Böhm 2004, p. 42.

³⁵⁹ Böhm 2004, fig. 22.

³⁶⁰ Privitera 2009.

³⁶¹ Vd. *infra*.

³⁶² Overbeck 1889, p. 267; Studniczka 1907, pp. 6-8; van Buren 1919, pp. 91-100.

³⁶³ Studniczka 1906.

³⁶⁴ Oxé 1933, pp. 92 ss. In seguito hanno teso verso una generica allusione alla vittoria di Azio anche Helbig⁴ IV, pp. 217-218, n. 3240 (W. Fuchs), Hölscher 1988, p. 377 e Zanker 1989, pp. 69-70.

corinzio sullo sfondo non può essere il luogo di culto, in questo caso dedicato ad Apollo, nel cui santuario si svolge la scena, che è rappresentata al di fuori del *temenos*. Se dunque risulta assai verosimile individuare nel luogo in cui si svolge il rituale un santuario dedicato ad Apollo, come è ben evidente per la presenza del tripode e della statua di Apollo in stile arcaico, entrambi su pilatri, il tempio posto alle spalle deve essere al di fuori di detto santuario e identificato come un edificio posto nelle immediate vicinanze ma non certamente come tempio di Apollo, che sappiamo da Properzio era coronato nel fastigio da una rappresentazione del carro del Sole³⁶⁵. Dall'individuazione dell'edificio può scaturire la conferma di questa identificazione del luogo in cui è ambientata la scena.

L'ipotesi che oggi è comunemente accettata riconosce nell'edificio alle spalle delle divinità il tempio della Vittoria, eretto sul Palatino nel 294 a.C., cui seguirono numerosi rifacimenti, uno dei quali particolarmente radicale nel terzo venticinquennio del I sec. a.C., dunque nella primissima età augustea³⁶⁶. Il tempio che compare sui rilievi neoattici può effettivamente essere dedicato alla dea Vittoria per la presenza di una serie di elementi, che alludono presumibilmente ad un generico collegamento con la dea piuttosto che essere un preciso richiamo filologico al tempio³⁶⁷. Innanzitutto il fregio è decorato con figure femminili alla guida di bighe, che richiamano una nota iconografia legata appunto a *Nike*³⁶⁸. Ugualmente simboli di vittoria sono il *gorgoneion*³⁶⁹ innalzato dai due Tritoni³⁷⁰, che decorano il frontone del tempio e soprattutto gli acroteri attestati sulla replica di Berlino, identificati come Vittorie alate, che trovano un preciso riscontro negli acroteri del tempio di Marte Ultore, riprodotto sull'*Ara Pietatis*³⁷¹. È in ragione di questo importante richiamo che il santuario in cui si svolge il rituale officiato dalla triade deliaca nella serie dei rilievi tipo 2 deve essere quello di Apollo Palatino. Il santuario di Apollo fu eretto sul Palatino nel 36 a.C. per volontà di Ottaviano ma fu completato nel 28 a.C. e dedicato ad Apollo Aziaco³⁷², in onore della vittoria di Ottaviano su Marco

³⁶⁵ Prop. III, 31, 9-14, cfr. Zanker 1983, pp. 32-33. Sul tempio cfr. Zink 2008; Zink, Piening 2009; Wiseman 2012; Zink 2012.

³⁶⁶ Pensabene 1988, pp. 54-56; Pensabene 1991; Pensabene 1998; Cecamore 2002, pp. 114-129; Coarelli 2012, pp. 226-234.

³⁶⁷ Questa ipotesi è stata avanzata per la prima volta da Strazzulla 1990, pp. 111-125, poi seguita da tutti gli studiosi successivi, in special modo Polito 1994, Adamo Muscettola 1996. Cecamore 2002, p. 126 nota 178, osserva correttamente come questa serie di rilievi come non può rispecchiare un particolare evento quale l'inaugurazione del nuovo tempio palatino, come pure è stato proposto, così non può nascondere nella sua iconografia dettagli filologicamente riconducibili alla situazione reale, cioè in base alla considerazione della stessa natura intrinseca dell'opera, che non si configura come rilievo "storico", quali sono ad esempio l'*Ara pacis* o l'*Ara pietatis*, prodotti unici che riproducono un evento realmente accaduto, bensì come prodotto ornamentale di carattere privato.

³⁶⁸ Strazzulla 1990, pp. 120-122 con confronti.

³⁶⁹ Strazzulla 1990, p. 119, sulla funzione del *gorgoneion* in età augustea pp. 38-41.

³⁷⁰ Secondo Strazzulla 1990, p. 119, i Tritoni alluderebbero ad una vittoria navale, quella di Nauloco del 36 a.C. o quella di Azio. Sull'iconografia del dio Tritone cfr. LIMC VIII (1997), s.v. *Tritones* (N. Icard-Gianolio) e Brizzi 2008.

³⁷¹ Polito 1994, p. 72.

³⁷² Per una dettagliata analisi dei dati storici relativi al tempio di Apollo e il suo legame con la politica augustea cfr. Hekster, Rich 2006.

Antonio. Pertanto il tempio della Vittoria che si vede alle spalle deve essere il tempio della fase augustea, restaurato per volontà dell'imperatore insieme a numerosi altri edifici. Dunque il modello dei rilievi tipo 1 e tipo 3 è stato rielaborato in funzione della celebrazione della propaganda politica e religiosa augustea. Richiami alla cultura figurativa promulgata da Augusto si possono vedere nel *gorgoneion*, ma anche nel meandro che decora l'architrave, utilizzato in età augustea nel tempio di Marte Ultore, nell'*Ara Pacis*, nei portici del Foro di Augusto, mentre risulta più raro nelle epoche successive³⁷³, ma soprattutto nella triade deliaca. Infatti, nel momento in cui è ipotizzato un collegamento con il santuario palatino, è d'uopo richiamare le statue di culto che in quel santuario erano venerate. Sappiamo che Augusto collocò all'interno della cella del tempio le statue greche originali tardo-classiche di Apollo citaredo, opera di Skopas, di Artemide, opera di Thimotheos, ed infine di Latona, realizzata da Kephisodotos³⁷⁴. Tale collegamento è soprattutto valido per la figura di Apollo citaredo, il quale nella statua di culto utilizza un modello tipico della fine del V e del IV sec. a.C., che ugualmente ritorna nei rilievi, mentre per le altre due divinità si sono utilizzati modelli arcaistici più comuni alle produzioni neoattiche, denunciando ancora una volta un netto contrasto iconografico tra Latona e Artemide da un lato e Apollo dall'altro³⁷⁵. Tuttavia è evidente il richiamo ideologico e tematico della scena, nella quale è Vittoria/*Nike*, rappresentata in dimensioni più ridotte, quasi come una mortale, mentre compie il rituale, officiato da Apollo, colui il quale ha permesso appunto la vittoria nella battaglia di Azio³⁷⁶. È dunque un rito di purificazione svolto in prima persona da parte delle divinità titolari dei due santuari rinnovati da Augusto sul Palatino, il cui rituale nasconde forse un'allusione all'espiazione per i mali compiuti dopo la guerra, conclusa grazie all'intervento degli dei.

I rilievi della serie deliaca di tipo 2, dunque, come già notato da Hölscher³⁷⁷, fanno parte di una serie di opere concepite e realizzate dall'ambiente politico di Augusto attraverso il riutilizzo di modelli ricorrenti nelle produzioni scultoree e figurative neoattiche a partire dall'età tardo-ellenistica, costituendo un riferimento propagandistico di livello aulico e mitologico alle vittorie e alla politica dell'imperatore.

Come già accennato precedentemente è difficile chiarire se il modello della triade era già noto prima dell'età augustea o fu utilizzato solo in chiave propagandistica. Certo è che sono noti esemplari nei quali non compare alcuna ambientazione architettonica definita ma solo una generica caratterizzazione apollinea o cultuale, quale il pilastro sormontato da una statua di Apollo o l'altare, che in due casi presenta una decorazione diversa. Questi elementi possono denotare un utilizzo diverso e anteriore del tema iconografico, forse esemplificato dal rilievo del British (**cat. 83**), il quale è ascrivibile al

³⁷³ Cfr. Polito 2002, in particolare per i rilievi deliaci pp. 96-97.

³⁷⁴ Sull'interpretazione della base di Sorrento e delle statue di culto del tempio vd. Roccas 1989; Cecamore 2004. Sui passi di Properzio che descrivono le statue di culto e il tempio vd. Miller 2008;

³⁷⁵ Anche l'aggiunta di un'ambientazione architettonica non è convenzionale nei rilievi neoattici ed è stata messa in connessione con la diffusione del III stile pompeiano, cfr. Polito 1994, p. 71 con bibl.

³⁷⁶ Strazzulla 1990, pp. 122-126; Adamo Muscettola 1996, pp. 127-128.

³⁷⁷ Hölscher 1984; Hölscher 1994. Tra questi rilievi rientra probabilmente quello con *theoxenia*, il cui legame con i rilievi deliaci è molto forte, cfr. Polito 1994.

tipo 3, il più antico della serie, ma aggiunge due colonne che inquadrano la scena e un altare che sostituisce l'*omphalos*. Questo rilievo è databile nel terzo venticinquennio del I sec. a.C. e potrebbe essere indicatore dell'assenza dei più canonici e standardizzati rilievi con triade deliaca e tempio della Vittoria, poiché l'altare invece che presentare le tre *Horai*, presenta putti alati che sorreggono ghirlande.

Tuttavia, se dobbiamo credere che i rilievi deliaci di tipo 2 siano stati elaborati prima dell'età augustea e che la loro prima formulazione sia legata ad una processione di Apollo, Artemide e Latona verso la dea *Nike* con l'obiettivo di compiere una libagione, cui in età augustea si aggiunse l'ambientazione urbana con finalità politico-propagandistiche, è possibile anche ipotizzare che questo tipo di rappresentazione sia nata dalla combinazione del tipo 3, il cui modello, come visto precedentemente, trova la sua origine tra la fine del V e il IV sec. a.C., con il tipo 1. Per i rilievi deliaci in cui compaiono Artemide e Latona in processione al seguito di Apollo che suona la cetra risulta molto complicata la definizione dei processi di elaborazione, poiché gli esemplari noti sono soltanto tre, due di epoca augustea ed uno datato con molte incertezze al 100 a.C. D'altronde, se da un lato il tema della processione di divinità, statica o a ritmo di musica, trova diverse attestazioni in epoca tardo-ellenistica, dall'altro c'è da considerare che la figura di Apollo, sinuosamente inclinato all'indietro e rivolto verso destra si ritrova su un'importante monumento rinvenuto a Sidone, la cd. "tribuna" di Eshmun³⁷⁸. La "tribuna", più propriamente in realtà un altare, presenta sul registro superiore un consesso di divinità e su quello inferiore Ninfe ammantate guidate al centro da un flautista e un citarista, i cui modelli sono rielaborati e riprodotti più volte nelle produzioni neoattiche. Tra le divinità del registro superiore, centralmente, compare Apollo citaredo, che, seppur con alcune piccole differenze, riproduce l'immagine del dio che è possibile riscontrare nei rilievi deliaci di tipo 1. Alle spalle di Apollo, inoltre sono rappresentate Latona seduta con capo velato e Artemide che prende un lembo del velo della madre e lo solleva sul suo capo. La "tribuna" di Eshmun è stata variamente datata³⁷⁹ ma è ormai accettata la sua datazione intorno alla metà del IV sec. a.C. e la sua derivazione da una bottega attica. Se tale rapporto fosse corretto, dovremmo da un lato ritenere che l'Apollo dei rilievi deliaci di tipo 1 deriva da un modello di IV sec. a.C., verosimilmente della prima metà, e dall'altro dovremmo sostenere l'autonomia del tipo 1 e la sua anteriorità rispetto al tipo 2.

In conclusione, fermo restando che i numerosi studi finora condotti permettono di accertare l'elaborazione e la massiccia diffusione dei rilievi deliaci di tipo 2 con ambientazione architettonica in epoca augustea, è necessario sostenere che il tipo più antico e

³⁷⁸ Will 1976; Stucky 1981; Millar 1983; Stucky 1984; Edwards 1985, pp. 203-205; Will 1985; Grassinger 1991, pp. 110-113; Stucky 1991; Stucky 1993, p. 41; Ridgway 1997, p. 213; Stucky 1998, pp. 6-8; Markoe 2000, pp. 63-64; Stucky, Mathys 2000; Stucky 2001, p. 249; Kawkabani 2003; Stucky 2005, pp. 203 ss.; Minunno 2006.

³⁷⁹ Ca. 360: Dunand 1973; 360-350: Stucky 2001, p. 249; terzo quarto del IV sec. a.C.: Stucky 1993, pp. 45-46; Will 1985, pp. 108-109; ca. 200 a.C.: Linfert 1985, p. 602. Ridgway 1997, pp. 211-214 esita a fornire una data ma sostiene giustamente che l'eclettismo non è un elemento sufficiente a datare un oggetto in epoca tardo-ellenistica.

che trovò una certa diffusione in epoca tardo-ellenistica è quello rappresentato da Apollo e Nike che compiono una libagione, qui classificato come tipo 3. A questo si aggiunge contemporaneamente o in una fase successiva il tipo 1, il quale fu elaborato indipendentemente mentre in una fase piuttosto tarda, forse proprio in età augustea i due tipi furono combinati, creando così la più eclettica e nota delle produzioni neoattiche.

2.3.2 Apollo ed Eracle

Un frammento di puteale (**cat. 60**), conservato a Berlino ma proveniente da Cuma, attesta l'esistenza in Campania di un'importante elemento del repertorio neoattico. La disputa per il possesso del tripode delfico si compone di una figura in corsa verso sinistra, Eracle, vestito di *leonté* che gli copre il capo e scende poi sulle spalle, e di una seconda figura, Apollo, il quale insegue Eracle cercando di strappargli il tripode.

Questa rappresentazione è molto amata dagli scultori neoattici dal momento che si conservano attualmente quattordici repliche, provenienti dall'Italia e dalla Grecia.

L'esemplare più antico a noi noto è un frammento inserito nella base moderna del candelabro Zelada, così chiamato poiché fu donato al Papa nel 1770 da mons. Zelada e si trova oggi ai Musei Vaticani³⁸⁰. Il frammento fu rinvenuto nella Villa Verospi a Roma e dunque negli *Horti Sallustiani* ed è datato nella prima metà del I sec. a.C.

Leggermente più tardi, collocabili intorno alla metà del I sec. a.C., sono un frammento rinvenuto nell'area del Teatro di Marcello che conserva solo parte della figura di Apollo³⁸¹ e la lastra integra rinvenuta a Velletri e conservata alla Ny Carlsberg Glyptotek di Copenaghen³⁸².

Tra la fine dell'età repubblicana e l'età augustea sono collocabili, oltre al frammento di puteale da Cuma, un secondo frammento di puteale con Apollo, conservato ai Musei Vaticani e proveniente da Albano³⁸³, una lastra quasi integra della Walters Art Gallery di Baltimora, rinvenuta a Citerà³⁸⁴, e una basetta di cipollino del Museo di Todi, che conserva solo la figura di Apollo³⁸⁵, il quale è il prodotto di un'officina locale che

³⁸⁰ Inv. 2667. Fuchs 1959, p. 126, nota 44; Cain 1985, p. 187, n. 103; Zagdoun 1989, pp. 90, 95, 256, n. 478; Ambrogi 2012, p. 624.

³⁸¹ Inv. TM 655. Chini 1984, pp. 23-30; Zagdoun 1989, p. 96, nota 94; Ambrogi 2012, p. 624.

³⁸² Inv. 442, acquistato dalla collezione Stroganoff a Roma nel 1893. Fuchs 1959, pp. 126-127, nota 47, p. 167, n. 40; Chini 1987, p. 25, n. 7; Zagdoun 1989, pp. 95, 233, n. 144; Stubbe Østergaard 1996, pp. 174-175, n. 84; Ambrogi 2012, p. 624.

³⁸³ Inv. 2576. Lippold 1956, p. 249, n. 23; Fuchs 1959, p. 126, nota 44; Chini 1984, 25, n. 6; Zagdoun 1989, pp. 95-96, 256, n. 479; Golda 1997, pp. 39-39, 97-98, n. 42; Ambrogi 2012, p. 625.

³⁸⁴ Inv. 23.164. Fu rinvenuto dall'ammiraglio Giacomo Nani e fu portato a Venezia nella sua collezione, di qui passò in casa Tiepolo e infine fu venduto a Roma nel 1909 alla collezione Ferroni. Zagdoun 1989, pp. 95, 229, n. 81; Ambrogi 2012, p. 626.

³⁸⁵ Fuchs 1959, p. 127, nota 50; Chini 1984, p. 26, n. 11; Zagdoun 1989, pp. 95, 203, 254, n. 457; Ambrogi 2012, p. 625.

reinterpreta il modello greco attraverso la modifica della capigliatura e della disposizione del corpo del dio.



Fig. 25: Roma, Musei Vaticani. Puteale con Apollo (da Zagdoun 1989, tav. 26, fig. 99).



Fig. 26: Baltimora, Walters Art Gallery. Lastra (da Zagdoun 1989, tav. 25, fig. 97).

All'età di Claudio, per il suo deciso trattamento sfumato delle superfici, è datato un rilievo al Louvre ma proveniente dalla collezione Albani, il quale conserva la parte superiore di entrambe le figure³⁸⁶. Una caratterizzazione più decisa delle varie parti del corpo contraddistingue due rilievi datati in età traianea: il primo³⁸⁷ oggi a Villa Albani, trasformato in un tondo, conserva entrambe le figure, il secondo³⁸⁸ invece oggi a Budapest, il quale, già in collezione Greb a Monaco, presenta la parte superiore della figura di Eracle.

All'epoca adrianea o antonina sono attribuiti due rilievi rinvenuti nel porto del Pireo³⁸⁹, sui quali compare di seguito anche la scena di consacrazione del tripode con sacerdotessa e Zeus. La scena è attestata poi su una delle tre facce del candelabro, prove-

³⁸⁶ Inv. MA 963. Fuchs 1959, p. 127, nota 51; Chini 1984, p. 25, n. 8; *Villa Albani* 1989, p. 293, nota 3 (H.-U. Cain); Zagdoun 1989, pp. 95-96, 203, 246, n. 337; Ambroggi 2012, p. 625.

³⁸⁷ Inv. 977. Becatti 1941, p. 42, tav. 21, 7; Fuchs 1959, p. 127, nota 52; Chini 1984, p. 26, n. 9; *Villa Albani* 1989, pp. 292-296, n. 93 (H.-U. Cain); Zagdoun 1989, pp. 95-96, 203, 252, n. 432; Ambroggi 2012, p. 625.

³⁸⁸ Fuchs 1959, p. 127, nota 53; Zagdoun 1989, pp. 95, 203, 232, n. 121; Ambroggi 2012, p. 625.

³⁸⁹ Inv. 2118 e 2042. Fuchs 1959, pp. 127, 187, n. 4; Stefanidou-Tiveriou 1979, pp. 39-40, nn. 63-64; Chini 1984, p. 26, n. 10; Zagdoun 1989, pp. 7, 90, 96, 209, 247, nn. 353-354; Ambroggi 2012, p. 625.

niente da Roma, già in collezione Chigi ma conservato a Dresda, insieme ad una doppia scena di consacrazione del *tripode*, di cui sono protagonisti in un caso Zeus e in un altro Dioniso³⁹⁰, e infine su un frammento, in cui rimane la parte superiore di Apollo e del tripode, reimpiegato sulla parete laterale sinistra del portico della basilica di San Giovanni a Porta Latina³⁹¹.



Fig. 27: Atene, Museo del Pireo. Rilievo con disputa per il possesso del tripode e consacrazione del tripode (da Zagdoun 1989, tav. 26, fig. 98).



Fig. 28: Dresda, Albertinum. Candelabro (da Zagdoun 1989, tav. 25, fig. 94).

³⁹⁰ Inv. H27. Cain 1985, p. 154, n. 19; Zagdoun 1989, pp. 91, 235, n. 174

³⁹¹ Ambrogi 2012.

Infine si deve menzionare la base del Museo di Como, datata nella seconda metà del II sec. d.C., la quale mostra una rielaborazione locale del modello ellenistico dal punto di vista compositivo e stilistico³⁹².

Questa rappresentazione della disputa per il possesso del tripode secondo gli schemi propri dello stile arcaistico è comunemente ritenuta un'elaborazione tardo-arcaica³⁹³, poiché caratterizzata da un ritmo compositivo contrapposto a differenza di quello paratattico presente nei rilievi ellenistici³⁹⁴. Il tema era molto caro alla cultura greca e in epoca tardo-arcaica e successivamente nel V sec. a.C. lo si ritrova rappresentato su un gran numero di vasi attici a figure nere e rosse mentre la prima testimonianza scultorea è costituita dal gruppo frontonale del *thesauros* dei Sifni a Delfi³⁹⁵.

Per ciò che concerne i rilievi neoattici, Fuchs ha avanzato l'ipotesi che la formula arcaistica sia una eclettica creazione di II sec. a.C., la quale non ha alcun precedente classico. Il Cain ha giustamente notato forti differenze sul piano iconografico tra Apollo, il quale è rappresentato nudo e con in mano solo l'arco, che funge da ornamento più che da arma, ed Eracle, carico di armi e di attributi. Dunque in questo caso, a differenza delle rappresentazioni tardo-arcaiche, le due figure non sono poste sullo stesso piano ed è, altresì, sottolineata la natura divina del dio Apollo, il quale vincerà la disputa, rispetto all'eroe Eracle.

La nascita e l'elaborazione di questo modello si pongono nel corso della seconda metà del II sec. a.C.³⁹⁶ sulla base della considerazione, già proposta da Schmidt³⁹⁷, che il gruppo della disputa per il possesso del tripode preceda quella del *Viergötterzug*, la cui attestazione più antica si data intorno al 100 a.C., e inoltre in relazione alla più antica testimonianza della scena presente sul candelabro Zelada, datato nella prima metà del I sec. a.C.

In considerazione di questa datazione e in relazione alla fortuna di questo tema, alcuni studiosi si sono espressi sulla possibile collocazione dell'originale tardo-ellenistico. Froning³⁹⁸ ha collegato questa composizione alla notizia fornita da Pausania che ricorda la presenza di una tale raffigurazione nel santuario di Despoina a Lykosoura³⁹⁹. Secondo Zagdoun⁴⁰⁰ invece la scena della disputa era affiancata a quella della consacrazione del tripode su un monumento coregico ateniese. In alcune repliche neoattiche, infatti, le due scene sono affiancate e ciò sicuramente è un indicatore del collegamento

³⁹² Fropa 1986, pp. 178, 188; Scarfi 1993, p. 156; Ambrogi 2012, p. 626.

³⁹³ Overbeck 1889, pp. 391-393; Kunze 1950, pp. 113-117; Fuchs 1959, pp. 126-127; Cain 1985, p. 100; Cain 1989, p. 294.

³⁹⁴ Ambrogi 2012, p. 622.

³⁹⁵ Vd. Marconi 2006 con bibl.

³⁹⁶ Cain 1985, p. 100; Zagdoun 1989, p. 96; Grassinger 1991, p. 107; Golda 1997, p. 38; Ambrogi 2012, pp. 623-624.

³⁹⁷ Schmidt 1922, p. 63.

³⁹⁸ Froning 1981, pp. 37-39.

³⁹⁹ Paus., 8, 37, 1-8. Sul santuario vd. Lo Monaco 2009, pp. 45-55, 164 s., 333 ss.

⁴⁰⁰ Zagdoun 1989, p. 96.

tematico tra le due rappresentazioni. Un'origine ateniese è supposta anche da Cain, per la presenza, tra le sculture del Pireo di una replica di questa scena.

Infine se da un lato dobbiamo ritenere corretta la rielaborazione di questo modello, creato nel II sec. a.C. sulla base di esempi precedenti di epoca tardo-arcaica e classica, in funzione di una rappresentazione di divinità in processione, quale è il *Viergötterzug*, nella quale la figura di Apollo è estratta dalla disputa per il possesso del tripode e riadattata, dall'altro è necessario osservare il legame iconografico esistente ancora tra l'immagine di Apollo presente nella scena della disputa per il possesso del tripode e l'Apollo arcaistico e citaredo che compare sul più volte menzionato puteale dei Musei Capitolini. Questo Apollo trova un'altra attestazione su una lastra frammentaria, probabilmente anch'essa databile in epoca adrianea, conservata a Capri, in collezione Munthe⁴⁰¹.

2.3.3 Ares

Il dio Ares è noto nella produzione neoattica di stile arcaistico in più tipi. Presso il Museo Archeologico Nazionale di Napoli (**cat. 40**) è attestato un tipo di figura, rivolta verso destra, rappresentata di tre quarti e caratterizzata dall'armatura anatomica, dalla presenza dell'elmo corinzio nella mano destra, qui non conservato, e dello scudo e della lancia nella sinistra. Sotto l'armatura fuoriesce un corta tunica che copre parte delle cosce mentre intorno al braccio destro è avvolto il mantello, che successivamente ricade verso il basso e presenta una terminazione a "coda di rondine". Sono noti altri due esemplari dello stesso tipo: si tratta del puteale proveniente dalla collezione Albani, conservato presso i Musei Capitolini⁴⁰², e del rilievo di Copenaghen, proveniente da *Tusculum*⁴⁰³. Il puteale Albani, databile in età adrianea, presenta sul campo centrale ricurvo, bordato da semplici modanature, per la maggior parte di restauro, dodici divinità incendenti verso sinistra e verso destra. Da un lato, rivolti verso destra, vi sono Afrodite, Ares, Artemide, Apollo, Eracle, Atena, Hera e, a capo del gruppo, Zeus mentre, in senso contrario, incedono Hestia, che volta le spalle ad Afrodite, Hermes, Poseidon ed infine Efesto, il quale fronteggia Zeus. La figura di Ares riproduce nell'impostazione l'esemplare napoletano ma si configura come una più libera interpretazione del modello arcaistico, come si evince dalla più naturale plasticità del corpo ma soprattutto dall'utilizzo

⁴⁰¹ Andrén 1965a, p. 130, n. 15.

⁴⁰² Inv. 1019. Hauser 1889, p. 60, n. 86; Fuchs 1959, p. 48, nota 21; Willers 1975, p. 30, nota 108; Cain 1985, p. 113, nota 604; *LIMC* II (1984), s.v. *Apollon/Apollo*, p. 422, n. 425; s.v. *Ares/Mars*, p. 543 n. 342; s.v. *Artemis/Diana*, p. 834, n. 309 (E. Simon); s.v. *Athena/Minerva*, p. 1096, n. 306 (F. Canciani); *LIMC* III (1986), s.v. *Dodekathēoi*, p. 652, n. 309 (G. Berger-Doer); Zagdoun 1989, pp. 83 ss., 103; Golda 1997, pp. 92-93, n. 34.

⁴⁰³ Inv. 841. Poulsen 1951, p. 53, n. 37; Froning 1981, p. 89, nota 44, tav. 30,1; *LIMC* II (1984), pp. 543 ss. n. 342, s.v. *Ares/Mars* (E. Simon); Long 1987, p. 43, n. 1, tav. 67, fig. 121; Zagdoun 1989, p. 98; Golda 1997, p. 39.

delle *pteryges* pendenti dall'armatura e dal tipo di tunica che indossa, resa attraverso morbide pieghe e terminazioni regolari orizzontali. A questa si contrappone la rigida disposizione del mantello, i cui bordi sono resi schematicamente a *zig-zag*. La parte superiore di questa figura a partire dalle clavicole è di restauro così come gran parte del puteale. Le dodici divinità, fatta eccezione per Atena ed Ares, si configurano quali rielaborazioni di tipi noti, come Hermes, o nuove creazioni elaborate per sopperire evidentemente all'assenza, nel repertorio copistico romano, di alcune delle divinità del *pantheon*. La figura di Eracle deriva indubbiamente dal modello del *Dreifußstreit*, la disputa per il possesso del Tripode⁴⁰⁴, mentre Artemide e Apollo sono rielaborazioni dei modelli presenti sul *Viergötterzug*, la processione delle quattro divinità⁴⁰⁵, entrambi modelli entrati nel repertorio neoattico a partire dalla seconda metà del II sec. a.C.



Fig. 29: Roma, Musei Capitolini. Particolare del puteale Albani con figura di Ares (da Zagdoun 1989, tav. 15, fig. 63).

Presso la Ny Carlsberg Glyptotek di Copenaghen si conserva una lastra, databile in età augustea e rinvenuta a *Tusculum*, che presenta, su un listello liscio che funge da piano pavimentale, tre figure incedenti verso destra. Guida il gruppo una figura vestita

⁴⁰⁴ Sull'argomento vd. capitolo 2.3.2.

⁴⁰⁵ Golda 1997, p. 93, n. 34. Sull'argomento vd. capitolo 2.3.9.

di *himation* che ricorda molto da vicino lo Zeus presente sul puteale Albani⁴⁰⁶ e soprattutto su un rilievo proveniente da Efeso, in cui si affianca ad Ares e Atena⁴⁰⁷. Secondo Froning⁴⁰⁸ e Zagdoun⁴⁰⁹ questa figura sarebbe da identificare come Poseidon per la presenza di un delfino nella mano destra. Al centro campeggia una figura femminile vestita di ampio chitone e di un mantello che le copre il capo. Questa figura, non precisamente identificabile, è presente anche su un puteale rinvenuto a Corinto ma oggi disperso⁴¹⁰, su un rilievo rinvenuto ad Atene⁴¹¹ e sul rilievo di Efeso⁴¹². L'ultima divinità rappresentata è Ares, il quale presenta una simile conformazione dell'armamento e dell'abbigliamento rispetto all'esemplare dei Musei Capitolini, poiché compaiono ancora una volta le *pteryges* e la tunica ha semplici pieghe verticali. In questo caso però anche il mantello assume forme più manierate mediante un andamento plissettato, del tutto simile nella resa alla tunica che copre le cosce. Nella lastra di Copenaghen si conserva ancora la testa dell'Ares che ricorda fortemente l'aspetto dell'Hermes tipo 1, ampiamente attestato nelle riproduzioni neoattiche⁴¹³, come ad esempio in Campania ad Ercolano (**cat. 25**) e Capri (**cat. 65**).

È possibile dunque proporre una ricostruzione di questo tipo di Ares (tipo 1) nella sua forma originaria, creata in ambiente neoattico probabilmente in età tardo-ellenistica, soprattutto grazie all'importante contributo che fornisce l'analisi dell'esemplare di Napoli. Secondo Poulsen e Long questa figura sarebbe stata creata per un ciclo di dodici divinità ma questa ipotesi risulta poco attendibile. Secondo Golda invece questo tipo di Ares troverebbe la sua origine in età augustea e farebbe parte di un monumento sul quale si sviluppano una serie di figure, tra cui forse Poseidon, poiché il dio compare sia sul puteale Albani sia sul rilievo di *Tusculum*. Il rilievo di Napoli tuttavia chiarisce come la resa della tunica e del mantello si uniformasse ai precetti basilari dello stile arcaistico e permette di collocare, di conseguenza, le scelte formali degli altri due esemplari tra le interpretazioni o varianti nate in fase di riproduzione nelle officine romane. Anche la tipologia di armatura, che originariamente, come nel caso del rilievo di Napoli, non doveva presentare le *pteryges*, diffuse a partire dal V sec. a.C., rimanda a modelli tardo-arcaici o proto-classici.

⁴⁰⁶ Sulle rappresentazioni di Zeus in stile arcaistico vd. Zagdoun 1989, pp. 90-91, la quale non menziona il rilievo di Copenaghen.

⁴⁰⁷ Schmidt 1922, tav. 20, figg. 1-3; Zagdoun 1989, pp. 99, 257 n. 495, tav. 69, fig. 251.

⁴⁰⁸ Froning 1981, p. 89.

⁴⁰⁹ Zagdoun 1989, p. 99.

⁴¹⁰ Schmidt 1922, pp. 58-59; Fuchs 1959, p. 167, nota 18; Zagdoun 1989, p. 85 ss.; Golda 1997, pp. 106-107, n. 58, in particolare p. 49, tipo *Nymphenreigen* 2.

⁴¹¹ Zagdoun 1989, pp. 117, 229, n. 76, tav. 21, fig. 83.

⁴¹² Schmidt 1922, tav. 20, figg. 1-3; Zagdoun 1989, p. 257 n. 495, tav. 69, fig. 251.

⁴¹³ Su questo vedi capitolo 2.3.7.



Fig. 30: Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek. Rilievo con tre divinità (da Froning 1981, tav. 30, 1).

Dal punto di vista formale inoltre è innegabile il legame che intercorre tra la figura di Ares e quella di Atena, la quale presenta una simile disposizione degli arti e lo stesso motivo dell'elmo mantenuto nella mano sinistra. Risulta importante a questo proposito la probabile presenza nel rilievo di Napoli di Atena tipo 1, che andrebbe idealmente a formare una composizione chiusa con la figura di Ares. Questa deduzione andrebbe ad avvalorare l'ipotesi che il modello di Ares arcaistico sia stato elaborato a partire dal modello dell'Atena e successivamente utilizzato indipendentemente. Il ricorrere sul puteale Albani dell'Atena nel tipo su citato e di questo tipo di Ares, a fianco a modelli di diversa derivazione, potrebbe essere un indicatore del legame tra i due tipi. Nonostante non esistano esemplari databili prima dell'età augustea è possibile, come è stato proposto per il *Viergötterzug*⁴¹⁴ e i rilievi con Ares e *Nike*⁴¹⁵, collocare l'elaborazione di questo modello tra la fine del II e l'inizio del I sec. a.C.

Un secondo tipo di Ares, fortemente legato al primo sia iconograficamente che tematicamente, rientra nella composizione, nota in numerosi rilievi, in cui il dio e una *Nike* si dispongono ai lati di un trofeo⁴¹⁶. Sul candelabro di Copenhagen, la cui provenienza è genericamente attribuita alla Campania (**cat. 78**), è presente, su una delle tre facce, solo la figura di Ares, al quale si affiancano, sulle altre due facce, Zeus e Poseidon. Il dio, rivolto verso sinistra, indossa un'armatura anatomica priva di *pteryges* che copre una corta tunica, mentre sulla testa, parzialmente sollevato, porta un elmo corinzio. Un mantello si avvolge intorno agli avambracci e ricade verso il basso nella tipica

⁴¹⁴ Schmidt 1922, p. 24; *Villa Albani* 1989, p. 290 (H.-U. Cain).

⁴¹⁵ Cain 1985, p. 103.

⁴¹⁶ Poulsen 1935; Fuchs 1959, pp. 123-126; Hölscher 1984; Hölscher 1988; Hölscher 1994. Sul tipo di Ares cfr. Cain 1985, p. 103.

terminazione a "coda di rondine". La figura, a differenza del tipo 1, è stante sulla gamba sinistra mentre la destra, rilassata, è portata all'indietro. Il dio trasmette un aspetto trasognato, quasi come se fosse impegnato in una mesta riflessione.

Tra gli esemplari più interessanti, che permettono di ricostruire l'originaria struttura compositiva, poiché conservano sia la figura di Ares sia quella di *Nike*, sono i rilievi del Louvre⁴¹⁷ e di Berlino⁴¹⁸, databili in età tardo repubblicana. Appartenente ad uno stesso orizzonte cronologico è inoltre un rilievo, conservato a Dresda⁴¹⁹, che restituisce in uno stato piuttosto frammentario, la parte superiore della figura dell'Ares e parte del trofeo.



Fig. 31: Parigi, Louvre. Rilievo con *Nike* e guerriero (da Zagdoun 1989, tav. 57, fig. 208).



Fig. 32: Mantova, Palazzo Ducale. Rilievo funerario con cavallo e guerriero (da Rausa 2000, p. 61).

Su un *oscillum*, collocabile nella prima età imperiale e proveniente da Pompei⁴²⁰, si ritrovano Ares e *Nike* nella stessa composizione, la quale, esattamente come accade sul candelabro di Copenaghen, viene scomposta in due parti per decorare le due facce dell'oggetto. In entrambi i casi, tuttavia, il tipo iconografico viene parzialmente modificato. Il dio Ares perde la sua plastica ponderazione e viene assimilato all'immagine di

⁴¹⁷ Inv. 969. Poulsen 1935, p. 52, n. 1, tav. 20, 1; Becatti 1941, tav. 24, 14; Fuchs 1959, p. 124; Hölscher 1984, p. 193, fig. 3; Zagdoun 1989, p. 186, n. 342; Hölscher 1994, tav. 38, 1; Rausa 2000, pp. 60-63, n. 9, nota 2; Bacchetta 2006a, p. 438, fig. 3.

⁴¹⁸ Inv. 1987.9. Hölscher 1988, pp. 370-371, n. 203; Rausa 2000, pp. 60-63, n. 9, nota 6; Bacchetta 2006a, p. 438, fig. 2.

⁴¹⁹ Inv. 37. Poulsen 1935, p. 52, tav. 20, 2; Fuchs 1959, p. 124; Hölscher 1984, p. 193, fig. 4; Hölscher 1994, tav. 38, 2; Rausa 2000, pp. 60-63, n. 9, nota 6.

⁴²⁰ Inv. 6552. Poulsen 1935, p. 52, n. 3, tav. 21; Fuchs 1959, p. 124; Dwyer 1981, p. 268, n. 29, tav. 97; Corswandt 1982, p. 86, n. K58; Hölscher 1984, p. 195; Hölscher 1994, p. 182; Rausa 2000, p. 63; Bacchetta 2006, p. 445, n. T108; Bacchetta 2006a. Il rilievo fu rinvenuto il 31 ottobre 1832 nella Casa dei Bronzi, cfr. *PAH* II, p. 263. Bacchetta 2006 riporta una rinvenimento nella Casa della Parete Nera nel 1834, che non corrisponde alle notizie presenti in *PAH*.

Atena, soprattutto nella variante del tipo 1, nota sul puteale di Corinto e sul rilievo di Efeso⁴²¹.

Al British Museum di Londra si conservano due rilievi riconducibili allo stesso schema compositivo. Il primo⁴²², proveniente dalla Grecia, si configura come un rilievo votivo, bordato sui quattro lati da uno spesso listello, e raffigura, in posizione leggermente decentrata, la figura di Ares tipo 2 al lato di un trofeo, costituito in questo caso da una colonna intorno alla quale si avvolge un serpente e sulla quale svetta un'armatura. Sull'altro lato si trova una figura femminile ritratta nell'atto di versare del liquido da un'*oinochoe*, nello stesso tipo che ricorre sull'altare di Pozzuoli, dove era abbinata al Dioniso tipo 1⁴²³. Completa la scena sulla destra un cavallo incedente verso sinistra e guidato da un uomo a piedi. Il rilievo, databile intorno alla metà del I sec. a.C., è dunque una rielaborazione eclettica della scena presente sui più completi rilievi su menzionati. Il secondo rilievo londinese⁴²⁴, proveniente da Rodi, riproduce su una lastra di grandi dimensioni, databile in età augustea, unicamente la figura di Ares. Anche in questo caso l'interesse del copista è rivolto verso la figura della divinità poiché il trofeo diviene un supporto per un vaso e il serpente è attorcigliato intorno alla lancia di Ares.

Una lastra che si ricollega alla prima citata per il British Museum, è conservata presso il Palazzo Ducale di Mantova⁴²⁵. Infatti su una lastra quadrata l'Ares tipo 2 è rappresentato di fronte ad un alto pilastro posto su una base modanata e sormontato da una lastra, intorno al quale si avvolge un serpente. Alle sua spalle in posizione quasi centrale è un cavallo e lungo il bordo destro un albero. Il rilievo, datato intorno alla fine del II sec. a.C., è probabilmente un prodotto realizzato per decorare un monumento funerario. Un altro rilievo, invece, riproduce solo l'immagine del guerriero e proviene forse dalla Siria, oggi a Beirut ma già in collezione Ford a Sidone⁴²⁶.

Su un puteale frammentario conservato presso l'Antiquarium Forense⁴²⁷, è attestata solo la figura di *Nike*, che, in una sorta di particolare corteo, segue Apollo, nel tipo attestato su un gruppo di rilievi cd. deliaci. Il puteale presenta una resa affrettata e sommaria di numerosi dettagli e risulta eccessivamente schematico nella composizione dei panneggi, soprattutto evidente per l'Apollo, mentre la *Nike* è delicatamente aggraziata. Stilisticamente il puteale si può collocare nella prima metà del I sec. d.C.

⁴²¹ Vd. *supra*.

⁴²² Poulsen 1935, p. 52, n. 4; Smith 1916, p. 82, fig. 13; Fuchs 1959, p. 123; Hölscher 1984, p. 196; Hölscher 1994, p. 182; Rausa 2000, pp. 60-63, n. 9, nota 1a.

⁴²³ Cfr. capitolo 2.3.5.

⁴²⁴ Smith 1916, fig. 12; Poulsen 1935, p. 53, n. 8; Fuchs 1959, p. 124; Hölscher 1984, p. 195; Hölscher 1994, p. 181; Rausa 2000, pp. 60-63, n. 9, nota 1c.

⁴²⁵ Inv. 6669. Poulsen 1935, p. 53, n. 6; Fuchs 1959, p. 124, nota 28; Rausa 2000, pp. 60-63, n. 9.

⁴²⁶ Poulsen 1935, pp. 51-52, n. 5; Fuchs 1959, pp. 123-124; Hölscher 1984, p. 195; Hölscher 1994, p. 181; Rausa 2000, pp. 60-63, n. 9, nota 1b;

⁴²⁷ Inv. 3126. Poulsen 1935, p. 53, n. 11; Fuchs 1959, p. 125, nota 34; Iacopi 1974, p. 81; Hölscher 1984, pp. 195, 202-203; Zagdoun 1989, pp. 110, 249, n. 376; Hölscher 1994, p. 181; Golda 1997, p. 92, n. 33; Rausa 2000, p. 63. Le datazioni degli studiosi sono delle più varie, dalla prima età augustea (Golda) a quella flavia (Fuchs), fino all'età adrianea (Iacopi).

Il rilievo di Copenaghen è dunque parte di una composizione più ampia dalla quale è stato estrapolato unicamente il dio della guerra per comporre un trittico con le altre due divinità. Della composizione originaria il rilievo però conserva lo scudo, raffigurato nell'angolo sinistro, che doveva originariamente collocarsi alla base del trofeo, composto, come si osserva sugli esemplari integri di Parigi e Berlino, da una colonna sulla quale è posto il *Palladion* e intorno al quale si avvolge un serpente.

Il *Vorbild* di questa scena è stato interpretato inizialmente da Furtwängler⁴²⁸ come una dedica votiva legata alla celebrazione della vittoria di una battaglia navale e nell'Ares tipo 2 è stata vista l'eroizzazione di un guerriero caduto in quella stessa battaglia. L'elemento discriminante risulta essere l'oggetto tenuto in mano dalla *Nike*, che si può riconoscere come un *aplustre*, l'ornamento bronzeo delle poppe delle navi. Ugualmente Poulsen⁴²⁹ considera innegabile il carattere sepolcrale del rilievo, evidente nella rappresentazione del serpente e nell'atteggiamento pensoso del guerriero che ricorda le stele funerarie attiche, ma non riconduce il *Vorbild* ad alcun particolare episodio storico, ritenendo che si tratti semplicemente di una generica rappresentazione. Fuchs⁴³⁰, tuttavia, si interroga sull'importante valenza che doveva avere questo modello in relazione alla sua frequente riproduzione in ambito neoattico. Lo studioso infatti notava come fosse peculiare l'accostamento di elementi dall'alto valore simbolico quali appunto il serpente, il trofeo e il *Palladion*, che dovevano avere un significato ben preciso. Hölscher⁴³¹ legge nelle celate allusioni su menzionate un chiaro riferimento alla più nota battaglia navale di epoca proto-classica e cioè la battaglia di Salamina, nella quale i Greci sconfissero i Persiani proprio in uno scontro navale. L'importanza di questo schema compositivo avrebbe poi ispirato alcune rappresentazioni legate alla celebrazione della battaglia di Azio da parte di Augusto, come testimonia probabilmente un rilievo con *Nike* rinvenuto sul Quirinale⁴³². Lo studioso dunque ritiene che gli esemplari completi del modello, vale a dire quelli di Dresda, Berlino e Parigi, siano stati riprodotti in epoca augustea nell'ambito delle celebrazioni della vittoria di Augusto e della politica figurativa che richiama dottamente modelli della plastica greca classica, quali ad esempio i rilievi deliati.

⁴²⁸ Furtwängler 1893, p. 202 nota 2.

⁴²⁹ Poulsen 1935, pp. 54 ss.

⁴³⁰ Fuchs 1959, p. 124.

⁴³¹ Hölscher 1984; Hölscher 1988; Hölscher 1994.

⁴³² *Trionfi romani* 2008, pp. 216-217, n. II.4.11 (A. Lo Monaco).



Fig. 33: Londa, British Museum. Rilievo con Ares arcaistico da Rodi.

In questo caso dunque il *Bildtypus* nasce presumibilmente in età severa e viene rielaborato e riproposto in diverse modalità in epoca tardo-ellenistica, forse solo a partire dalla metà del I sec. a.C. e prevalentemente in età augustea. La stessa strutturazione iconografica dell'eroe con armatura, che diverrà più funzionale alla rappresentazione di Ares in epoca romana, si svincola dai più comuni modelli relativi allo stile arcaistico di epoca tardo ellenistica e assume invece una ponderazione e delle forme che richiamano piuttosto esempi classici. Resta indubbia l'origine votiva del rilievo e probabilmente il carattere sepolcrale come denota appunto la figura dell'Ares che ricorda fortemente la nota "Atena pensosa" del Museo dell'Acropoli di Atene⁴³³, sia nella caratterizzazione espressiva data dalla disposizione della testa reclinata, in atteggiamento riflessivo, sia nella ponderazione del corpo, che come Ares porta la gamba libera all'indietro e poggia il braccio inverso sul fianco. Se quindi il modello originario doveva rappresentare un'allusione ai guerrieri greci, celebrati per una importante vittoria navale, è ben chiaro come in età romana esso fu più semplicemente utilizzato per la rappresentazione del dio Ares, e come tale qui è stato annoverato. Ciò è ben evidente soprattutto sull'esemplare di Copenaghen, dove la figura del guerriero è associata a Zeus e Poseidon, ma anche sul se-

⁴³³ Inv. 695. Vd. Stemmer 1995, pp. 190-191, n. B 50 con bibl.

condo rilievo londinese, sul quale scompare la figura di *Nike* e il trofeo si tramuta in una colonna che sorregge un vaso, e sull'*oscillum* di Pompei⁴³⁴. D'altronde è ben nota in ambito neoattico la rifunzionalizzazione dei motivi iconografici di epoca greca in una chiave spesso ornamentale.

Tuttavia è necessario osservare come non tutti gli studiosi siano concordi nel ritenere quale *Vorbild* originario lo schema compositivo della *Nike* e del guerriero. Fuchs⁴³⁵ e Zagdoun⁴³⁶, infatti, hanno sostenuto l'autenticità del modello, legato all'ambito funerario, solo per la figura del guerriero, unita in epoca tardo-repubblicana alla *Nike*, in una composizione meramente eclettica. Quest'ultima tra l'altro collega la figura di *Nike* alle produzioni neoattiche che hanno elaborato la *Nike* dei rilievi deliati. Più recentemente questa ipotesi è stata seguita da Rausa⁴³⁷ il quale suddivide le produzioni neoattiche relative al modello in esame in due gruppi, il primo costituito dagli esemplari legati, secondo l'autore, alla propaganda augustea e dunque riproducenti *Nike* e guerriero, il secondo, invece, formato dalle riproduzioni del solo guerriero, che rappresenterebbe, in questo modo, il nucleo più antico della composizione.

2.3.4. Atena

Il rilievo proveniente dall'Area Sacra Suburbana di Ercolano riproduce una splendida immagine arcaistica di Atena. La dea, rappresentata di profilo e rivolta verso sinistra, veste un lungo chitone e sopra un *himation*. L'*apotygma* del mantello, coperto nella zona del petto dall'egida, termina nella parte inferiore a forma triangolare, poiché il lembo centrale è maggiormente sollevato. Nella mano sinistra mantiene un elmo attico rivolto verso l'alto mentre con l'indice e il pollice della mano destra regge verticalmente una lancia.

Murata sul fianco settentrionale del Palazzo Senatorio a Roma⁴³⁸, è una lastra di grandi dimensioni, stilisticamente affine al rilievo ercolanese, per quanto è possibile ravvisare a causa delle difficoltà dovute al luogo e allo stato di conservazione. Già nota a Roma a partire dal XVII secolo, faceva parte della collezione del cavaliere riminese

⁴³⁴ In questo caso Bacchetta 2006, pp. 271-272 e Bacchetta 2006a vede nella mancanza dell'uovo nella mano della *Nike* e del trofeo una precisa volontà di cancellare l'originaria valenza funeraria e votiva del rilievo a vantaggio di una più marcatamente sacrale e rituale. Credo si tratti in tal senso di una visione eccessiva poiché è, soprattutto nelle produzioni neoattiche e negli *oscilla*, più evidente la finalità ornamentale.

⁴³⁵ Fuchs 1959, pp. 123-124.

⁴³⁶ Zagdoun 1989, pp. 186-187.

⁴³⁷ Rausa 2000, p. 63.

⁴³⁸ Matz, von Duhn 1881-82, III, p. 96, n. 3641; Schmidt 1922, p. 18, tav. 8, 3; Fuchs 1959, p. 48; *LIMC* II, (1984), s.v. *Athena/Minerva*, p. 1081, n. 92 (F. Canciani); Zagdoun 1989, pp. 87-88, 251 n. 408; Franzoni, Tempesta 1992, p. 25, fig. 29. Il rilievo era precedentemente in possesso del mercante e scultore Orazio Pacifici, vd. Dodero 2014, pp. 215-217.

Francesco Gualdi e fu murata nel 1655 nell'attuale collocazione poiché inserita nel monumento celebrativo a Scipione Africano⁴³⁹. Il rilievo romano infatti è stato datato nei primi decenni del I sec. d.C. e si caratterizza per una calligrafica resa dell'egida e dei dettagli più minuti come quelli dell'elmo.



Fig. 34: Roma, Palazzo Senatorio. Monumento in onore di Scipione Africano (da Franzoni, Tempesta 1992, p. 25, fig. 29).



Fig. 35: Cleveland, Museum of Art. Rilievo con Atena ed Hermes (da Zagdoun 1989, tav. 19, fig. 76).

Una simile rappresentazione caratterizza un frammento di puteale, conservato al Museum of Art di Cleveland, in cui compare oltre ad Atena, un'immagine di divinità poco nota, forse un Hermes⁴⁴⁰. Stilisticamente accostabile alla base di candelabro di Copenhagen, proveniente dalla Campania (**cat. 78**), il puteale è databile nella prima età augustea.

⁴³⁹ Sul monumento e la collezione Gualdi vd. Franzoni, Tempesta 1992.

⁴⁴⁰ Inv. 15.559. Schmidt 1922, pp. 24-25, tav. 10, 2; Fuchs 1959, p. 47, nota 16; Bieber 1961, fig. 805; Willers 1975, p. 31, nota 112; Long 1987, p. 46, n. 3; Zagdoun 1989, pp. 87-88, 94, 233, n. 131; Golda 1997, pp. 76-77, n. 6.

Un'importante rappresentazione della dea è costituita dall'altare conservato a Villa Albani⁴⁴¹, sul quale compaiono una figura femminile ammantata, Zeus, nel tipo noto dalla base con quattro dei di Atene, e appunto Atena. L'altare è datato in età tardo-repubblicana.

Presso il Museo dell'Acropoli di Atene, si conserva un rilievo⁴⁴² che presenta una rappresentazione di Atena arcaistica liberamente reinterpretata attraverso l'aggiunta delle ali e una più naturalistica articolazione delle membra. Il rilievo è databile anche in questo caso nella tarda età repubblicana o nella primissima età augustea.

L'attestazione più tarda attualmente nota è invece costituita dal noto puteale Albani dei Musei Capitolini⁴⁴³, sul quale sono rappresentate dodici divinità, realizzate attraverso scelte iconografiche per lo più poco attestate. Nel caso di Atena, così come per Ares, invece, si sceglie un tipo largamente diffuso, che viene però modificato invertendo specularmente la direzione verso la quale è rivolto il cammino.



Fig. 36: Atene, Museo dell'Acropoli. Rilievo con Atena (da Zagdoun 1989, tav. 19, fig. 75).



Fig. 37: Roma, Musei Capitolini. Puteale Albani (da Zagdoun 1989, tav. 15, fig. 61).

⁴⁴¹ Schmidt 1922, p. 24; Becatti 1941, p. 41; Fuchs 1959, p. 46, nota 9; Willers 1975, p. 30; Zagdoun 1989, pp. 91, 252, n. 436; Dräger 1994, p. 240, n. 77.

⁴⁴² Inv. 4915. Fuchs 1959, p. 47; Zagdoun 1989, pp. 47, 87-88, 226, n. 13.

⁴⁴³ Inv. 1019. Hauser 1889, p. 60, n. 86; Fuchs 1959, p. 48, nota 21; Willers 1975, p. 30, nota 108; Cain 1985, p. 113, nota 604; *LIMC* II (1984), s.v. *Apollon/Apollo*, p. 422, n. 425; s.v. *Ares/Mars*, p. 543 n. 342; s.v. *Artemis/Diana*, p. 834, n. 309 (E. Simon); s.v. *Athena/Minerva*, p. 1096, n. 306 (F. Canciani); *LIMC* III (1986), s.v. *Dodekathēoi*, p. 652, n. 309 (G. Berger-Doer); Zagdoun 1989, pp. 83 ss., 103; Golda 1997, pp. 92-93, n. 34.

Questa immagine di Atena rappresenta, quindi, un tipo ampiamente attestato e diffuso nelle produzioni neoattiche di epoca tardo-ellenistica e romana. La sua rappresentazione, a differenza di altre divinità che seguono gli stessi precetti arcaistici, non incontrerà sensibili variazioni e sarà replicata secondo uno schema iconografico ben codificato.

Come già ampiamente noto le riproduzioni neoattiche si ispirano ad un modello elaborato a partire dalla base con quattro divinità del Museo dell'Acropoli di Atene, sulla quale sono raffigurati Zeus/Poseidon, Hermes, Efesto e appunto Atena⁴⁴⁴. Al di là delle interpretazioni relative alla datazione della base ateniese, risulta importante sottolineare come l'immagine di Atena sia fortemente standardizzata nelle produzioni neoattiche, nonostante siano note delle varianti che indubbiamente hanno come partenza questo tipo di Atena. L'elaborazione di questo modello deve probabilmente porsi nell'arco della media età ellenistica e si lega a prototipi di età tardo-classica, adattati e modificati in funzione di una loro produzione a rilievo su svariati supporti. Così come è accaduto per il Dioniso tipo 3, si possono seguire le linee di sviluppo attraverso il confronto con la statua di Atena tipo Monaco-Chigi, come già sostenuto da Michaela Fuchs⁴⁴⁵, o con il rilievo di Samotraccia, come sostenuto da Fullerton⁴⁴⁶.

È nota una particolare variante di questo tipo di Atena a rilievo, la quale ricorda ancor più strettamente l'Atena tipo Monaco-Chigi, nel cd. "Pasticcio Albani" di Villa Albani⁴⁴⁷, sul quale la dea invece di stringere l'elmo con la sinistra solleva un lembo della sua veste e con la destra adorna un candelabro posto di fronte a lei. Una variante, invece, di grande importanza è quella presente nel *Viergötterzug*, nella quale Atena segue Hermes nel tipo 1 ma, invece di mantenere la lancia verticalmente con le due dita, la porta appoggiata alla spalla destra stringendola fermamente con tutte le dita. Convenzionalmente si ritiene, a partire dal Fuchs⁴⁴⁸, che questa immagine debba considerarsi una variante realizzata in occasione della redazione, in età tardo-ellenistica, del *Viergötterzug*. Nonostante ancora Golda si interroghi sulla anteriorità di un tipo piuttosto che di un altro⁴⁴⁹, ritengo che l'ipotesi del Fuchs sia ancora valida dal momento che Atena, a differenza delle altre divinità, stringe la lancia con tutte le dita e non solamente con indice e pollice. Tuttavia non esiste un vero e proprio scarto cronologico tra i due tipi, così come non esiste una netta dipendenza da un prototipo di origine ma piuttosto una diversa interpretazione di un modello che nel primo caso è adattato ad una composizione isolata e nel secondo ad una teoria di divinità.

⁴⁴⁴ Sul tipo di Atena vd. Hauser 1889, tipo 4; Fuchs 1959, pp. 47-48; *LIMC* II (1984), s.v. *Athena/Minerva* (F. Canciani); Zagdoun 1989, pp. 87-90; Golda 1997, p. 41, tipo *Athena I*.

⁴⁴⁵ Fuchs 1992, pp. 52-56. Vd. anche Harrison 1965, pp. 81-84 e Fullerton 1987, pp. 272-276.

⁴⁴⁶ Fullerton 1998, p. 94.

⁴⁴⁷ Schmidt 1922, pp. 19-20; Fuchs 1959, pp. 47-48; Zagdoun 1980, pp. 915-924; Zagdoun 1989, pp. 89, 252, n. 434.

⁴⁴⁸ Fuchs 1959, p. 47.

⁴⁴⁹ Golda 1997, p. 41, tipo *Athena I*.

Infine sul puteale di Corinto, noto fino a qualche anno fa da disegni⁴⁵⁰, ma di recente ritrovato e acquisito dal British Museum⁴⁵¹, e sulla base di Efeso⁴⁵² viene invertita la disposizione degli attributi di Atena poiché si ritrova la lancia posta diagonalmente nella mano sinistra e l'elmo in quella destra. Anche in questo caso si tratta di una variante, la quale, a differenza di quella presente nel *Viergötterzug*, costituisce piuttosto una *Umbildung*. Tuttavia, al Museo di Nikopolis si conserva una base semicircolare⁴⁵³ che riproduce come prima figura la stessa *Umbildung* di Atena e la stessa alternanza di figure.

2.3.5. Dioniso

Su un altare del Museo dei Campi Flegrei di Baia proveniente da Pozzuoli (**cat. 43**) si conserva, riprodotto per due volte, un tipo di Dioniso arcaistico. Il dio è rappresentato di profilo, eccetto il petto, ed è rivolto verso sinistra. Il braccio destro è piegato e portato in avanti. La mano è completamente aperta ma, nonostante ciò, mantiene con due dita, l'indice e il medio, un *kantharos*. Il braccio sinistro è invece posto all'indietro e dolcemente si avvolge intorno ad un lungo tirso mantenuto verticalmente. Il corpo è interamente vestito con un lungo chitone sul quale un *himation* si avvolge diagonalmente intorno alla spalla destra. Inoltre intorno alle braccia è posta una *chlaina*. Il capo è cinto da una benda arricchita da un corimbo al centro.

L'esemplare più importante in cui compare questo tipo di Dioniso, fornendo anche il nome al tipo, è il rilievo oggi al museo di Warschau, già in collezione Pourtalès-Gorgier, poi passato in collezione Czartoryski a Goluchow⁴⁵⁴. Il dio, che probabilmente doveva presentare il *kantharos* nella destra dal momento che il bordo sinistro della lastra è di restauro, è a capo di tre figure femminili vestite anch'esse di lungo chitone e *himation*, che seguono Dioniso tenendosi per mano. Il rilievo è databile nel terzo quarto del I sec. a.C.

L'esemplare più antico che riproduce il *Bildtypus* di Dioniso è costituito da una lastra del Museo di Istanbul, già reimpiegato in un muro della moschea di Tralleis⁴⁵⁵. Il frammento, databile nella seconda metà del II sec. a.C., riproduce in uno stile di elegan-

⁴⁵⁰ Schmidt 1922, pp. 58-59; Fuchs 1959, p. 167, nota 18; Zagdoun 1989, p. 85 ss.; Golda 1997, pp. 106-107, n. 58.

⁴⁵¹ http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3003122&partId=1&searchText=guilford&images=true&page=1

⁴⁵² Schmidt 1922, tav. 20, figg. 1-3; Zagdoun 1989, pp. 99, 257 n. 495, tav. 69, fig. 251

⁴⁵³ Della base non ho trovato documentazione nella letteratura archeologica.

⁴⁵⁴ Inv. 143430 MN. Schmidt 1922, p. 92, Beil. 4, n. II, 1; Hanfmann 1951, p. 137, n. 25; Zagdoun 1989, p. 237, n. 198; Hackländer 1996, pp. 195-196, n. 53.

⁴⁵⁵ Schmidt 1922, p. 94; Fuchs 1959, p. 56, nota 62; Zagdoun 1989, p. 125, nota 101, n. 213; Grassinger 1991, p. 105; Hackländer 1996, p. 199, n. 58.

te raffinatezza e di ricercata precisione nella resa dei dettagli la parte inferiore della figura di Dioniso, mancante del busto e del braccio destro teso in avanti.

Un interessante puteale frammentario conservato alla Ny Carlsberg Glyptotek di Copenaghen⁴⁵⁶ restituisce una *Hora*, la quarta del corteo di Dioniso presente sul rilievo tipo Parigi-Friburgo e poi Dioniso seguito dalle tre *Horai* note dal rilievo Pourtalès-Gorgier. Il dio presenta una corporatura esile e slanciata e dei tratti piuttosto stilizzati, che hanno portato il Fuchs a datare l'oggetto intorno alla metà del II sec. a.C. Più giustamente Golda colloca il rilievo tra gli esemplari della metà del I sec. a.C.



Fig. 38: Warschau, Museo. Rilievo Pourtalès-Gorgier (da Hackländer 1996, p. 243, fig. 21).

⁴⁵⁶ Inv. 1281. Schmidt 1922, pp. 22, 93, Beil. 4, III, 1; Poulsen 1951, p. 356, n. 504; Fuchs 1959, pp. 55, 58 nota 82, 128 nota 59, 166 n. 12; Zagdoun 1989, p. 125, n. 148; Hackländer 1996, p. 201, n. 61; Golda 1997, p. 80, n. 80.

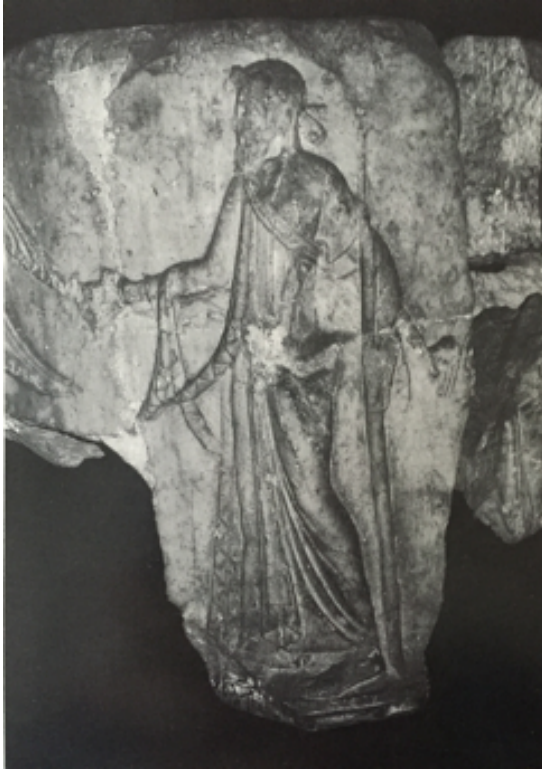


Fig. 39: Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek. Frammento di puteale con Dioniso e *Hora* (da Golda 1997, tav. 14, 3).

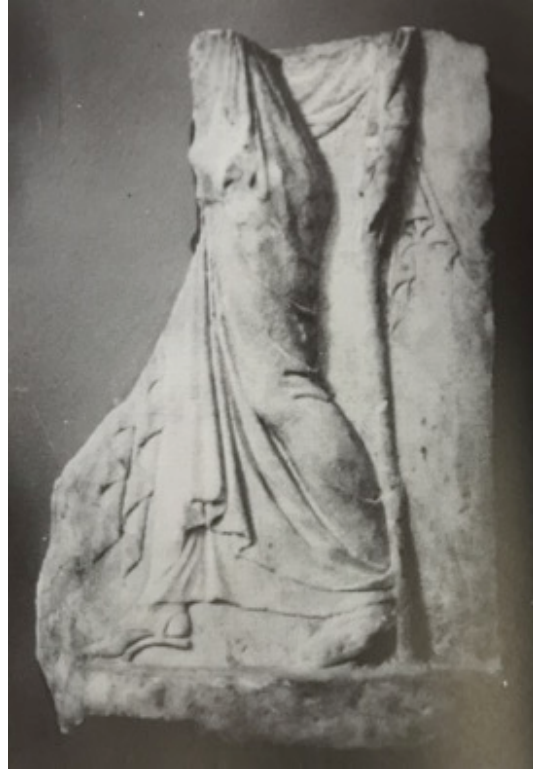


Fig. 40: Istanbul, Museo Archeologico. Rilievo con Dioniso (da Hackländer 1996, p. 246 fig. 24).



Fig. 41: Roma, Museo Barracco. Frammento di cratere con Dioniso (da Zagdoun 1989, tav. 40, fig. 149).

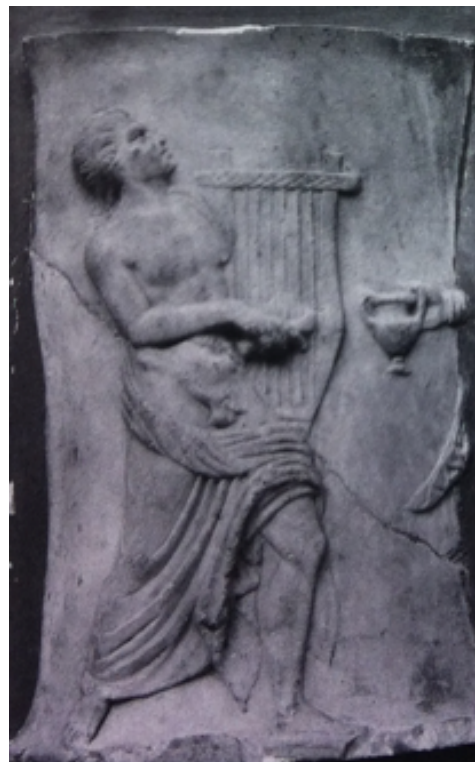


Fig. 42: Roma, Museo Nazionale. Frammento con mano di Dioniso (da Grassinger 1991, fig. 111).

Presso il Museo Barracco⁴⁵⁷ si conserva un frammento di cratere che restituisce la figura di Dioniso arcaistico, il quale presenta il *kantharos* nella mano destra e una resa più sommaria dei tratti, percepibile ad esempio nella forma della *chlaina*. Nella parte superiore il cratere era decorato con tralci di vite che facevano da cornice alla scena. Il cratere è databile negli anni finali del I sec. a.C.

Un piccolo frammento di cratere, conservato al Museo Nazionale Romano e datato all'ultimo quarto del I sec. a.C.⁴⁵⁸, presenta, di fronte ad una figura maschile che suona la cetra, parte di una mano che regge un *kantharos*. Seppur lacunosa, la porzione di rilievo può ascriversi allo stesso tipo di Dioniso arcaistico.

Una resa simile della *chlaina*, cui tuttavia si unisce uno stile più plastico e morbido, contraddistingue il Dioniso presente su una delle facce di una base di candelabro trovata a Palestrina, databile probabilmente intorno al 100 a.C., risultando, pertanto, uno dei rilievi neoattici più antichi⁴⁵⁹. Sulle altre due facce sono presenti un satiro che trasporta un enorme cratere e una menade offerente nell'atto di alzare un'*oinochoe*. Quest'ultima è presente nello stesso tipo sull'altare puteolano.

Databile alla prima età augustea è anche una seconda importante base di candelabro, conservata a Villa Borghese⁴⁶⁰. Sulle tre facce campeggiano oltre al Dioniso arcaistico in esame il quale presenta tratti più stilizzati e una figura più snella e slanciata, un secondo Dioniso in stile arcaistico che appartiene ad un modello in cui il dio, nel tipo 2, è posto a capo delle *Horai*. Sulla terza faccia vi è una delle *Horai* che compongono il corteo di Dioniso nel secondo tipo.

Un altare circolare conservato a Wilton House e proveniente dal teatro di Caere presenta Dioniso davanti a due *Horai*, solo una delle quali è attestata anche in altri rilievi in cui compare questo tipo di Dioniso⁴⁶¹. L'altare per la resa plastica e definita delle figure, la linea di contorno ben marcata e il più accentuato movimento è databile nella piena età augustea.

⁴⁵⁷ Inv. 169. Zagdoun 1989, p. 250, n. 391; Grassinger 1991, p. 187 n. 29, fig. 112; Hackländer 1996, p. 200, n. 60.

⁴⁵⁸ Inv. 497. Schmidt 1922, p. 94, Beil. 4, IV, 6; Fuchs 1959, p. 155, nota 46; Grassinger 1991, p. 197, n. 37, fig. 111; Hackländer 1996, p. 205, n. 65.

⁴⁵⁹ Schmidt 1922, p. 94, Beil. 4, IV, 1; Fuchs 1959, p. 57, nota 76; Cain 1985, p. 168, n. 58. Zagdoun 1989, pp. 124, 245, n. 310; Hackländer 1996, pp. 206-207, n. 67; Agnoli 2002, pp. 199-203; *Museo Campani Flegrei* 2008, II, p. 100 (C. Valeri).

⁴⁶⁰ Schmidt 1922, p. 94, Beil. 4, III, 5; Fuchs 1959, pp. 56-57, 181, n. 21; Cain 1985, pp. 174-175, n. 73; Hackländer 1996, pp. 203-204, n. 63.

⁴⁶¹ Fuchs 1959, p. 57; Zagdoun 1989, p. 126, n. 504; *LIMC* V (1990), s.v. *Horai*, pp. 505-506, n. 28 (V. Machaira); Dräger 1994, pp. 264-265, n. 115; Hackländer 1996, pp. 204-205, n. 64.



Fig. 43: Palestrina, Museo. Base di candelabro (da Hackländer 1996, p. 250, fig. 28)



Fig. 44: Palestrina, Museo. Base di candelabro (da Zagdoun 1989, tav. 41, fig. 151).



Fig. 45: Roma, Villa Borghese. Base di candelabro con Dioniso (da Cain 1985, tav. 68, 4).



Fig. 46: Napoli, Museo Archeologico. Cratere (da Grasinger 1991, fig. 230).

Il cratere della collezione Farnese del Museo Archeologico di Napoli⁴⁶² presenta su una superficie strigilata entrambe le immagini di Dioniso arcaistico già attestate sul candelabro di Villa Borghese. In entrambi i casi le figure sono seguite dalle *Horai*. Per il tipo di cratere Grassinger ha proposto una datazione in età claudia.

Un frammento di rilievo già a Ginevra ma rinvenuto a Roma ed oggi disperso⁴⁶³ conserva la parte superiore di Dioniso ed è stato datato anch'esso in età Claudia.

Un altro frammento è conservato al Museo Nazionale di Klagenfurt nel quale compaiono la parte superiore di Dioniso e della prima delle *Horai*. Il rilievo ricorda nella plasticità delle membra il cratere di Napoli ma in alcune parti presenta tratti sommari e meno accurati e per questo il rilievo è databile nella seconda metà del I sec. d.C.

Il rilievo più tardo conosciuto proviene invece da Leptis ed è conservato al Museo di Tripoli⁴⁶⁴. Questo rilievo presenta Dioniso in una rielaborazione piuttosto decorativa e manierata, probabilmente riconducibile all'età adrianea. Sulla destra compare una delle tre Ninfe che componevano il corteo che accompagnava il dio, rappresentate nello stesso tipo di quelle presenti sul rilievo Pourtalès-Gorgier.



Fig. 47: Già a Ginevra, disperso. Frammento di rilievo con Dioniso.



Fig. 48: Klagenfurt, Museo. Frammento di altare circolare con Dioniso e Hora (da Hackländer 1996, p. 244, fig. 22)

⁴⁶² Grassinger 1991, pp. 177-178, n. 20; Hackländer 1996, pp. 202-203, n. 62; Gasparri 2010, pp. 96-98, n. 34 (E. Dodero).

⁴⁶³ Inv. 8940. Fuchs 1959, p. 57; Zagdoun 1989, pp. 125, 237, n. 195; Brahams 1994, p. 246, nota 1072; Hackländer 1996, pp. 199-200, n. 59.

⁴⁶⁴ Traversari 1977, p. 93-96; Zagdoun 1989, pp. 126, 255, n. 364.



Fig. 49: Tripoli, Museo. Rilievo con Dioniso e *Hora* (da Zagdoun 1989, tav. 41, fig. 152).

Schmidt ha fornito un elenco di altri esemplari che purtroppo non è possibile rintracciare tra cui soprattutto un cratere oggi disperso ma attestato da disegni che raffigura gli stessi personaggi del cratere di Napoli⁴⁶⁵. Limitatamente alla parte relativa alle *Horai* si devono citare un cratere, databile in età augustea, rinvenuto di recente in un edificio forse legato al culto delle acque nella città di *Urbs Salvia* nelle Marche, in cui compaiono unicamente le tre Ninfe, ripetute per due volte su entrambi i lati⁴⁶⁶ e un frammento di Würzburg, Martin von Wagner Museum, databile all'età claudia, che conserva le prime due figure⁴⁶⁷, mentre nella collezione di Palazzo Poli, oggi nel Museo Radici del Presente è attestato un frammento che riproduce la parte inferiore della terza *Hora*.

Il tipo qui analizzato (tipo 1)⁴⁶⁸, che talvolta presenta alcune piccole modifiche, si ispira a modelli tardo-classici, il cui esempio più importante è un rilievo del Museo di Atene, proveniente da Chalandri, datato dal Fuchs nella seconda metà del IV sec. a.C., probabilmente nel 340-330 a.C.⁴⁶⁹ Tuttavia a partire da Grassinger il rilievo è stato data-

⁴⁶⁵ Schmidt 1922, p. 93, Beil. 4, n. III, 2.

⁴⁶⁶ Fabrini 2011.

⁴⁶⁷ Schmidt 1922, p. 92; Fuchs 1959, p. 57; Simon 1975, p. 251; Zagdoun 1989, p. 124, n. 507; *LIMC* V (1990), s.v. *Horai*, p. 506, n. 26a (V. Machaira); Hackländer 1996, pp. 196-197, n. 54.

⁴⁶⁸ Sul tipo vd. Hauser 1889, tipo 10; Fuchs 1959, pp. 52-53; Havelock 1964, pp. 55-56; Willers 1975, p. 31, nota 113; Cain 1985, p. 107, tipo *Dionysos* 2; *LIMC* III (1986), s.v. *Dionysos/Bacchus*, p. 473, n. 597 (C. Gasparri); Zagdoun 1989, pp. 124-125; Grassinger 1991, p. 103, nota 1; Golda 1997, p. 42, tipo *Dionysos* I; Hackländer 1996, pp. 122-132.

⁴⁶⁹ Inv. 3727. Cfr. Becatti 1940, 82, fig. 56; Becatti 1941, p. 40, tav. 24; Fuchs 1959, pp. 52-53, tav. 9a; *LIMC* III (1986), s.v. *Dionysos/Bacchus*, p. 432, n. 90 (C. Gasparri); Zagdoun 1989, pp. 124, 228, n. 62, tav. 40, fig. 148; Hackländer 1996, pp. 198-199, n. 57.

to nella prima età augustea, comportando un suo inserimento tra le repliche del Dioniso arcaistico tipo 1. Grassinger ha proposto di individuare nella "Ebe" della base del Museo di Atene proveniente da Epidauro, datata intorno alla metà del IV sec. a.C., il modello cui si ispirarono gli scultori neoattici per elaborare la figura di Dioniso, elaborata nel II sec. a.C.⁴⁷⁰. Non è tuttavia neanche da escludere un rilievo a Calcide, datato anch'esso nella seconda metà del IV sec. a.C.⁴⁷¹, che riproduce un'immagine di Dioniso con kantharos e tirso resa con tratti freschi e raffinati, senza esornazioni, attraverso un'interpretazione sapiente dello stile arcaico.

Probabilmente a partire dalla fine del II sec. a.C., questo tipo di Dioniso viene adoperato sia da solo sia in associazione alla teoria delle *Horai*. Secondo Zagdoun, il primo tipo elaborato in età tardo-ellenistica sarebbe quello legato alle *Horai*, presente sul rilievo Pourtalès-Gorgier. In realtà, è molto più verosimile credere che il Dioniso tipo 1 e il gruppo delle tre *Horai* siano nati separatamente da modelli differenti e che poi siano stati uniti successivamente. Ne è testimonianza l'utilizzo delle tre *Horai* sia da sole sia con altre figure⁴⁷², allo stesso modo di ciò che accade per Dioniso, molto spesso raffigurato da solo ma anche, come vedremo, in associazione con una menade che versa il vino da un'*oinochoe*. L'associazione tra il Dioniso tipo 1 e le tre *Horai* avviene solo per i rilievi di Warschau, Würzburg, Klagenfurt e Tripoli, mentre per gli altri numerosi esemplari, che riproducono le *Horai* o Dioniso, non è possibile chiarire sempre una loro connessione. Tali figure femminili danzanti sono dunque più correttamente identificabili quali Ninfe, la cui tradizione arcaistica è già nota a partire dal IV sec. a.C. in varie forme e associazioni⁴⁷³.

È possibile, invece, che l'associazione tra Dioniso e le *Horai* derivi da un'altra composizione, di cui sono noti diversi esemplari tra cui uno a Parigi ed un secondo a Friburgo. Questa presenta in uno stile arcaistico più libero e movimentato le *Horai* - in questo caso, a differenza delle Ninfe del rilievo Pourtalès-Gorgier, effettivamente caratterizzate al fine di simboleggiare le stagioni, l'estate con la spiga, la primavera con i fiori, l'autunno con il grappolo d'uva e l'inverno con vesti pesanti⁴⁷⁴ - che seguono Dioniso⁴⁷⁵, il quale mantiene il tirso sotto il braccio sinistro e indossa un corto chitone con

⁴⁷⁰ Grassinger 1991, pp. 103-107, in particolare p. 104.

⁴⁷¹ Zagdoun 1989, pp. 124-125, 162, 233, n. 129.

⁴⁷² Grassinger 1991, pp. 103-107; Gasparri 2010, p. 98, n. 34 (E. Dodero). Si veda ad esempio il cratere di *Urbs Salvia*, cfr. Fabrini 2011. Ugualmente il cratere dei Musei Capitolini, proveniente da una villa sull'Esquilino a Roma, cfr. Grassinger 1991, pp. 190-192, n. 33, e quello del Museo Archeologico di Atene, cfr. Grassinger 1991, p. 157, n. 3.

⁴⁷³ Fabrini 2011, p. 71 con bibl. prec.

⁴⁷⁴ Quest'ultima figura non è presente sul rilievo più completo di Parigi, mentre è presente in quello di Friburgo e ciò ha permesso a Schmidt 1922, p. 93 di ricostruire la scena completa. Una conferma proviene dal carico del Pireo, dove sono presenti diversi frammenti di questo tipo che riproducono le quattro stagioni, cfr. Stefanidou-Tiveriou 1979, p. 40, nn. 68-70.

⁴⁷⁵ Il rapporto tra Dioniso e le *Horai*, che segnano la fertilità della natura e il mutare delle stagioni, cfr. in generale Hackländer 1996. Si veda anche un'interessante base datata di recente sul finire del V sec. a.C., sulla quale è stata ricostruita una processione di Dioniso ed Hermes a capo delle *Horai* o delle *Cariti* verso Artemide, vd. Despinis 2004.

stivali (tipo 2)⁴⁷⁶. Questo secondo modello sarebbe nato nella prima metà del II sec. a.C. secondo Fuchs⁴⁷⁷ e Willers⁴⁷⁸, mentre Havelock ha proposto una datazione nel corso del III sec. a.C.⁴⁷⁹. Ugualmente Hackländer, per il carattere fortemente eclettico della composizione, propende verso una datazione del prototipo nell'arco del II sec. a.C., anche in ragione del fatto che la canonizzazione delle quattro stagioni avvenne solo in età ellenistica, mentre prima erano in numero di tre⁴⁸⁰. Il cratere della collezione Farnese conservato a Napoli presenta sui due lati entrambi i *Bildtypen*, testimoniando la connessione esistente tra i due motivi figurativi. Ciò avviene inoltre anche sulla base di candelabro di Villa Borghese, sulle cui tre facce compaiono il Dioniso tipo 1, il Dioniso tipo 2 e una delle *Horai*, solitamente associate al Dioniso tipo 1. Sull'altare di Wilton House invece il Dioniso tipo 1 è associato ad una delle *Horai* presenti sui rilievi tipo Parigi-Friburgo, precisamente la quarta⁴⁸¹ e lo stesso accade sul puteale di Copenaghen, nonostante quest'ultimo presenti poi le *Horai* del tipo Pourtalès-Gorgier. Infine è interessante notare come i rilievi tipo Parigi-Friburgo e soprattutto il Dioniso tipo 2 a capo del gruppo delle *Horai* in questa serie di rilievi abbiano ispirato una composizione del tutto analoga dal punto di vista dello schema iconografico, che ad oggi risulta del tutto isolato poiché compare su un unico rilievo in collezione privata⁴⁸². Su una lastra rettangolare è infatti rappresentato Pan ammantato mentre incede verso sinistra contorcendo il busto all'indietro e mantenendo lungo il braccio il *pedum* laddove Dioniso sosteneva il tirso.

⁴⁷⁶ Sul rilievo di Parigi cfr. Schmidt 1922, p. 93, tav. 18, 1; Fuchs 1959, pp. 51-52, tav. 11b; *LIMC* III (1986), s.v. *Dionysos/Bacchus*, p. 473, n. 596 (C. Gasparri); Zagdoun 1989, pp. 122-123, 246, n. 341; Hackländer 1996, pp. 122-132.

⁴⁷⁷ Fuchs 1959, p. 51.

⁴⁷⁸ Willers 1975, p. 29, nota 103.

⁴⁷⁹ Havelock 1964, p. 55.

⁴⁸⁰ Hackländer 1996, p. 125.

⁴⁸¹ La figura presente sull'altare di Wilton House non compare sui rilievi di Parigi e Friburgo ma era stata associata alla composizione in una ipotesi ricostruttiva di Schmidt 1922, p. 92 ss. Un frammento conservato a Elbasen in Albania e noto solo da una foto del Istituto Archeologico Germanico (neg. 85.2914) attesta la veridicità di questa ipotesi poiché presenta tutte le quattro *Horai* del rilievo tipo Parigi-Friburgo, cfr. Hackländer 1996, p. 195, n. 52. Altre repliche di questa serie, in cui compaiono però solo le *Horai*, sono due frammenti al Kunsthistorisches Museum di Vienna, provenienti da Efeso, e tre frammenti al Museo del Pireo di Atene, cfr. Hackländer 1996, pp. 193-195, catt. 50-51.

⁴⁸² Edwards 1985, n. 108.



Fig. 50: Atene, Museo Nazionale. Base da Epidauro (Schmidt 1922, tav. 16, 2).



Fig. 51: Calcide, Museo Archeologico. Rilievo di IV sec. con Dioniso (da Zagdoun 1989, tav. 40, fig. 147).



Fig. 52: Atene, Museo Nazionale. Dioniso con tirso e *kantharos* da Chalandri (da Zagdoun 1989, tav. 40 fig. 148).



Fig. 53: Parigi, Louvre. Rilievo con Dioniso e le *Horai* (da Zagdoun 1989, tav. 39, fig. 144).

È importante anche sottolineare come sull'altare puteolano viene ripetuta due volte un'associazione, che precedentemente era solo ipotizzabile attraverso l'analisi del

candelabro di Palestrina⁴⁸³, sul quale, come detto, compaiono in due delle tre facce Dioniso nel tipo 1 e una menade intenta a versare del vino, nel tipo *Bacchantin* 4 del Cain⁴⁸⁴. La stessa immagine infatti compare su un'applique di ceramica datata nella prima metà del II sec. a.C. e proveniente da Pergamo⁴⁸⁵. La menade (tipo 1) è vestita di ampio chitone e di *himation*, portato diagonalmente come Dioniso. Ritratta in un movimento rotatorio delle spalle, risulta tuttavia schematicamente rivolta di profilo nella parte bassa del corpo. Sotto il braccio sinistro mantiene il tirso mentre con la mano destra solleva sul proprio capo un'*oinochoe*. Il tipo di menade ricorda fortemente la Nike sacrificante dei rilievi deliacci⁴⁸⁶, la quale, esattamente come la menade, alza sul proprio capo una *oinochoe* al fine di compiere la libagione. Inoltre una figura simile compare su un rilievo del British Museum in cui una donna offerente e un Ares arcaistico di tipo 2 sono disposti ai lati di un trofeo⁴⁸⁷.

Il modello creato in età tardo-ellenistica doveva, dunque, probabilmente avere il *kantharos* in mano, stretto fra due dita⁴⁸⁸. In età imperiale vengono apportate invece modifiche alle vesti: il lembo superiore dell'*himation*, originariamente plissettato, come si vede sul rilievo da Chalandri, viene semplificato attraverso due schematiche linee che seguono orizzontalmente il bordo del mantello, mentre il drappo della *chlaina* che ricade dal braccio sinistro assume una forma a "coda di rondine", quando invece negli esemplari più antichi essa si avvolge intorno all'avambraccio. Questo tipo di Dioniso infine compare anche isolato e ancora una volta porta il *kantharos* nella mano destra. In molti casi tuttavia la lacunosità dei rilievi non permette di appurare se le immagini del dio fossero in origine effettivamente isolate o avessero le *Horai* o la menade versante ai lati. Tuttavia il legame tra il Dioniso tipo 1 e la Menade con *oinochoe* è chiarito grazie al rilievo dell'altare di Baia, al candelabro di Palestrina e all'applique di Pergamo ed è probabile che la Menade versante sia nata in epoca tardo-ellenistica nel momento in cui è stata rielaborata la figura di Dioniso, in questo modo inserita in una scena più ampia. Dunque dobbiamo concludere che nel II sec. a.C. fu rielaborata l'immagine di Dioniso arcaistico con *kantharos* in mano, a partire da modelli del IV sec. a.C., e unito ad una figura di Menade in una composizione chiusa a due figure, come attestano gli esemplari più antichi, mentre nel I sec. a.C. i due tipi furono riutilizzati da soli o in unione con altre figure⁴⁸⁹. È tuttavia probabile che la composizione di Dioniso con sacerdotessa sia stato concepito sulla base di modelli già noti nella cultura figurativa greca di epoca classica, come attesta ad esempio un'anfora del British Museum, datata al 480-470 a.C. nel-

⁴⁸³ Sul candelabro Cain 1985, p. 166, n. 53.

⁴⁸⁴ Cain 1985, p. 107, tipo *Bacchantin* 4.

⁴⁸⁵ Hübner 1988, pp. 597-598; Grassinger 1991, p. 105; Hübner 1993, p. 207, n. 299; Hackländer 1996, p. 206, n. 67.

⁴⁸⁶ Su questi rilievi vd. capitolo 2.3.1.

⁴⁸⁷ Smith 1916, p. 82, fig. 13; Fuchs 1959, p. 123.

⁴⁸⁸ Questo gesto accomuna anche la statua arcaistica di Dioniso che compare sul rilievo di Ercolano **cat. 30**, il quale mantiene con il medio e l'anulare il *kantharos*. Secondo Isler-Kerényi 2001, pp. 175-177, si tratterebbe di un gesto di valenza sacrale, cfr. De Simone 2011, pp. 308-309.

⁴⁸⁹ Grassinger 1991, p. 105; Hackländer 1996, p. 129.

la quale compare una scena del tutto simile dal punto di vista dello schema compositivo⁴⁹⁰.

Un terzo tipo di Dioniso (tipo 3) è infine attestato sul cratere a volute proveniente dalla Villa San Marco di Stabia (**cat. 7**). Il dio, incedente verso sinistra, è vestito di lungo chitone, le cui sottili pieghe si intravedono sotto un ampio *himation*, che, avvolgendosi intorno alla spalla sinistra, copre gran parte del corpo e l'intero braccio sinistro. Questo è piegato e poggiato dietro la schiena mentre il braccio destro mantiene un tirso verticalmente. Il viso, anch'esso girato di profilo, ricorda molto quello di Hermes nel tipo 1⁴⁹¹: la barba è lunga e appuntita mentre la capigliatura è caratterizzata da una lunga frangia di boccoli, da due lunghe trecce spiraliformi che ricadono sul petto e da una benda che mantiene un ciuffo di capelli sulla nuca.

Questo tipo di Dioniso è attestato con sicurezza su altri rilievi. Presso l'Albertinum di Dresda si conserva una base di candelabro⁴⁹², una faccia della quale presenta una scena di consacrazione del tripode, poiché al centro appunto vi è un tripode, posto su un alto pilastro, il quale viene decorato con una fascia da parte di una sacerdotessa posta sulla sinistra. La sacerdotessa è vestita con peplo attico cinto in vita e ha entrambe le braccia protese in avanti e sollevate. Il candelabro è stato datato dal Cain all'età adrianea o antonina.



Fig. 54: Dresda, Albertinum. Base di candelabro (da Zagdoun 1989, tav. 25, fig. 96).



Fig. 55: Philadelphia, Museum of University of Philadelphia. Rilievo con consacrazione del tripode (da Luce 1930, fig. 3).

⁴⁹⁰ Bonansea 2008, p. 15, fig. 3.

⁴⁹¹ Vd. capitolo 2.3.7.

⁴⁹² Inv. H27. Cain 1985, p. 154, n. 19; Zagdoun 1989, pp. 91, 235, n. 174; Hackländer 1996, p. 209, n. 70.

Un rilievo conservato a Philadelphia⁴⁹³ presenta la medesima scena ma purtroppo conserva per la maggior parte solo la figura della sacerdotessa mentre di Dioniso rimangono solo i piedi e parte della terminazione inferiore del tirso. Questo rilievo è databile nella prima età augustea.



Fig. 56: San Antonio, Texas. Rilievo con parte superiore di Dioniso (da Hoffmann 1970, p. 101)



Fig. 57: Berlino, Staatliche Museen. Rilievo con Dioniso (da Hackländer 1996, fig. 31).

Presso gli Staatliche Museen di Berlino⁴⁹⁴ si conserva un frammento, parzialmente restaurato nella parte sinistra, che ritrae Dioniso nel tipo 3. Si tratta di una lastra di

⁴⁹³ Luce 1930, p. 320, fig. 3; Zagdoun 1989, pp. 91, p. 247, n. 352; Hackländer 1996, pp. 211-212, n. 73.

⁴⁹⁴ Inv. Sk 940. Hauser 1889, p. 53, n. 71; Reinach 1912, p. 16; Hackländer 1996, pp. 135-144, n. 71; Grassinger, Pinto, Scholl 2008, p. 155.

grandi dimensioni⁴⁹⁵, delimitata ai lati da un sottile listello, databile in età tardo augustea e trova alcuni confronti stilistici con le lastre di Ercolano. Un rilievo del tutto simile per stile e dimensioni è conservato a San Antonio, Texas⁴⁹⁶. Anche in questo caso si conserva la parte superiore del dio e manca del tutto il tirso.

Il rilievo più tardo, databile tra l'età adrianea e quella antonina, in cui figura Dioniso si trova al Museo del Pireo⁴⁹⁷, dove è rappresentata la consacrazione del tripode, poiché conserva in maniera frammentaria sia Dioniso che la sacerdotessa sulla sinistra.

Un ultimo rilievo risulta invece di difficile lettura. Si tratta della base di un tripode, datata alla fine del II sec. a.C., ma probabilmente più recente, e rinvenuta nell'Agorà di Atene, la quale presenta sulle tre facce un Ercole, una menade ed infine una figura del tutto simile al Dioniso tipo 3 ma è mancante della parte superiore e per questo è ritenuto solitamente uno Zeus⁴⁹⁸ mentre secondo Gasparri⁴⁹⁹ e Havelock⁵⁰⁰ si tratterebbe di Dioniso.

L'importanza di questo schema iconografico che ritrae il dio è testimoniata dalla sua diffusione su altri supporti: oltre a due lastre Campana, una proveniente da Cosa⁵⁰¹ e un'altra al British Museum di Londra⁵⁰², databili all'età augustea, il Dioniso tipo 3 è presente su una gemma in sardonica all'Ermitage di San Pietroburgo ed è databile all'inizio del I sec. a.C.⁵⁰³

Il *Bildtypus*⁵⁰⁴ che qui ritrae il dio Dioniso trova un preciso parallelo nella nota base con quattro divinità del Museo dell'Acropoli di Atene sulla quale è presente una figura del tutto simile a quella in esame che è convenzionalmente interpretata come Zeus. In realtà questa immagine non è perfettamente conservata soprattutto per ciò che concerne la parte terminale dell'asta che secondo Fuchs⁵⁰⁵ ritrarrebbe uno scettro mentre secondo Michaelis⁵⁰⁶, il quale vede un rigonfiamento finale al di sopra della mano destra della divinità, si tratterebbe di un tirso. L'unica replica che con certezza riproduce Zeus è presente su un altare circolare del Museo Torlonia⁵⁰⁷. Rispetto al Dioniso tipo 3, il dio ritratto sulla base di Atene non presenta il lungo chitone che fuoriesce sotto l'*himation* all'altezza delle caviglie e i bordi delle vesti non presentano mai le tipiche stilizzazioni a *zig-zag*. Sulle repliche del Museo Torlonia, in cui è rappresentato Zeus, e di Ercolano,

⁴⁹⁵ Alt. 72 cm, larg. 35 cm.

⁴⁹⁶ Hoffmann 1970, pp. 100-101, n. 29; Hackländer 1996, p. 212, n. 74.

⁴⁹⁷ Inv. 2122. Stefanidou-Tiveriou 1979, pp. 39-40, n. 65; Zagdoun 1989, pp. 91, 247, n. 355; Hackländer 1996, p. 213, n. 75.

⁴⁹⁸ Inv. S370. Fuchs 1959, p. 46; Harrison 1965, pp. 79-81, n. 128; Zagdoun 1989, p. 91, 227, n. 41.

⁴⁹⁹ LIMC III (1986), s.v. *Dionysos/Bacchus*, p. 432, n. 91 (C. Gasparri).

⁵⁰⁰ Havelock 1964, p. 47.

⁵⁰¹ Borbein 1968, p. 19, nota 65; Hackländer 1996, p. 214, n. 77.

⁵⁰² Rohden, Winnefeld 1911, pp. 36-37, fig. 74; Hackländer 1996, p. 215, n. 78.

⁵⁰³ Hackländer 1996, p. 213, n. 76.

⁵⁰⁴ Sul tipo vd. Michaelis 1876, pp. 298-99; Fuchs 1959, pp. 46-47; Willers 1975, pp. 26-31, 62; Cain 1985, p. 107, tipo *Dionysos I*.

⁵⁰⁵ Fuchs 1959, pp. 46-47.

⁵⁰⁶ Secondo Michaelis 1876, pp. 298-99 si tratterebbe invece appunto di Dioniso. Ugualmente Casson 1925, pp. 141-142.

⁵⁰⁷ N. 501. Schmidt 1922, p. 24; Becatti 1941, p. 41; Fuchs 1959, p. 46, nota 9; Willers 1975, p. 30; Zagdoun 1989, pp. 91, 252, n. 436; Dräger 1994, p. 240, n. 77.

con la figura di Poseidon, il bordo dell'*himation* che trasversalmente attraversa il petto è plissettato mentre sulle repliche del Dioniso lo stesso bordo è reso con semplici pieghe parallele. Sempre nel confronto tra questi due tipi emerge anche la presenza sul Dioniso di una corona di edera in luogo di una semplice tenia, mentre differisce notevolmente il *krobylos*, formato nel Dioniso da una doppia treccia sottile, negli altri da un'unica fascia di ciocche parallele. Proprio per questi motivi è sicuramente da escludere la possibilità che sulla base di Atene sia raffigurato Dioniso. Tuttavia la stretta connessione iconografica denota l'utilizzo di uno stesso modello d'origine.

Esiste, tuttavia, un forte legame iconografico tra questo *Bildtypus* e il tipo statuario del Dioniso Sardanapalo, noto da numerose repliche, il cui *Vorbild* è stato collocato nell'ambito della scuola prassitelica⁵⁰⁸. Per il Dioniso tipo Sardanapalo è stata già avanzata l'ipotesi di una sua connessione con i rilievi con scena di *theoxenia*⁵⁰⁹, nei quali compare al centro un Dioniso barbato e ammantato, sorretto da un satiro. L'elaborazione del *Bildtypus* arcaistico di Dioniso a partire dal Dioniso tipo Sardanapalo, secondo un indirizzo volto alla ripresa del tipo arcaico, ammantato e barbato ma con forme e ponderazione più molli e articolate, rimanderebbe ad ambiente di età ellenistica, probabilmente inquadrabile nella prima metà del II sec. a.C. Questo *Vorbild* è stato poi utilizzato per l'immagine di Zeus attestato nell'esemplare del Museo Torlonia su citato e come Poseidon, attestato dalla lastra dall'Area Sacra Suburbana di Ercolano (Poseidon tipo 1), attraverso la rielaborazione dell'attributo stretto nella mano destra che si presta bene sia come scettro sia come tridente o tirso. Risulta complicato a questo punto capire quale sia stato il primo adattamento del modello statuario del Sardanapalo, cioè se si debba datare prima lo Zeus/Poseidon della base di Atene o il Dioniso. Fuchs⁵¹⁰, Cain⁵¹¹ e Grassinger⁵¹² propendono per la prima ipotesi e in ciò gioca ovviamente un ruolo essenziale la datazione della base di Atene al 340-330 a.C. proposta dal Fuchs e accettata da numerosi studiosi. Qualora la datazione della base di Atene si ponesse in epoca tardoellenistica, risulterebbe molto più convincente porre la figura di Dioniso quale prima elaborazione del modello a rilievo, probabilmente ispirato al Sardanapalo, e poi successivamente utilizzato, con diverse modifiche per Zeus e Poseidon⁵¹³.

Questo modello di Dioniso è utilizzato da solo o in una composizione, quale la consacrazione del tripode. Nei rilievi di Berlino e San Antonio e sul cratere a volute di

⁵⁰⁸ Sul tipo vd. da ultimo Gasparri 2009, pp. 127-130, n. 34 (C. Capaldi), con bibl. prec. In realtà il Dioniso dei rilievi con *theoxenia* condivide con il Sardanapalo solo la commistione di elementi classici ed arcaici e il particolare abbigliamento. Polito 1994, p. 77, ha giustamente proposto di vedere in una statua del Museo Nazionale Romano la rappresentazione a tutto tondo del Dioniso di quel rilievo, cfr. *MNR* I, 1, p. 115, n. 85 (O. Vasori).

⁵⁰⁹ Cfr. Gasparri 2010, pp. 72-76, n. 20 (E. Dodero), con bibl. prec.; un'accurata discussione sul tipo è anche in Grassinger 1991, pp. 80-81. Vd. poi capitolo 2.4.

⁵¹⁰ Fuchs 1959, pp. 46-47.

⁵¹¹ Cain 1985, p. 107.

⁵¹² Grassinger 1991, pp. 80-81.

⁵¹³ Hackländer 1996, p. 141, sulla base della gemma dell'Ermitage, ritiene che il tipo di Dioniso si ispirasse a modelli di epoca ellenistica per i tratti silenici presenti sulla gemma e che successivamente si sarebbe adattato al tipo del Sardanapalo.

Napoli il dio è solo mentre sugli altri, gli esemplari di Philadelphia, Dresda e Atene, è replicata la scena della consacrazione del tripode. È possibile ipotizzare che il *Bildtypus* sia nato come immagine a sé stante e che poi sia stato inserito in una scena in sé disarmonica e poco equilibrata quale è appunto la consacrazione del tripode. In effetti non è possibile ricercare un univoco modello di ispirazione di epoca classica o ellenistica. Secondo Cain, tuttavia, la figura di Dioniso sarebbe stata elaborata già nella scena della consacrazione del tripode, per poi successivamente essere utilizzata indipendentemente, e ne sarebbe testimonianza l'associazione ad altre composizioni, quali la lotta per il possesso del tripode, sul rilievo del Pireo, e la consacrazione della fiaccola da parte di Zeus sul candelabro di Dresda. Tale ipotesi, come già sostenuto da Hackländer⁵¹⁴, non è pienamente convincente. Infatti, dal punto di vista cronologico le attestazioni della scena della consacrazione del tripode sono di epoca imperiale, le più antiche delle quali, un frammento conservato al Louvre in cui non si conserva Dioniso ma solo parte della sacerdotessa, e la replica di Philadelphia, sono collocabili in epoca augustea⁵¹⁵, mentre il candelabro di Dresda è di epoca adrianea o antonina. Le testimonianze della figura di Dioniso isolata sono più antiche, se si pensa soprattutto al cratere a volute della Villa San Marco o soprattutto alla gemma dell'Ermitage. Se quindi l'immagine di Dioniso è, come detto, elaborata precedentemente e infatti attestata da sola o come completamento di una scena di carattere dionisiaco - sul cratere a volute della Villa San Marco - risulta chiara la posteriorità della scena della consacrazione del tripode, elaborata in età augustea forse su ispirazione di altre composizioni simili. Anzi è probabilmente la scena della lotta per il possesso del tripode, il cui modello affonda effettivamente le radici in epoca arcaica e la cui elaborazione nel II sec. a.C. è ben documentabile, a fornire la necessaria ispirazione alle altre composizioni, tutte iconograficamente connesse con la celebrazione della vittoria, come lo sono tuttavia le scene in cui è proprio una *Nike*, dea della vittoria, ad ornare un trofeo, in una raffigurazione tipologicamente del tutto simile a quelle menzionate.

Il *Bildtypus* della sacerdotessa posta sul lato sinistro della composizione presente sul candelabro di Dresda e sulle lastre di Philadelphia e Atene, deriva probabilmente da modelli di epoca ellenistica, soprattutto per la stretta somiglianza con alcune immagini di *Nike*⁵¹⁶. Tuttavia, la figura nella composizione in esame assume i tratti arcaistici attraverso la tipica resa schematica delle pieghe terminali dell'*apoptygma* e la capigliatura che ricorda le *korai* arcaiche.

Questa ebbe tuttavia una certa diffusione, se analizziamo la percentuale di repliche note e risulta essere, indubbiamente, ricca di significati nel rapporto culturale che lega la figura di Dioniso con il tripode, dato in dono ad Atene a coloro che vincevano gli agoni drammatici nelle feste dedicate al dio⁵¹⁷.

⁵¹⁴ Hackländer 1996, pp. 139-140.

⁵¹⁵ Zagdoun 1989, p. 95, n. 344; Hackländer 1996, pp. 210-211, n. 72.

⁵¹⁶ Cain 1985, pp. 134-135, tipo *Priesterin* 3.

⁵¹⁷ Hackländer 1996, pp. 136-137.

2.3.6. Efesto

L'immagine di Efesto è poco diffusa nell'ambito delle produzioni in stile arcaistico e pertanto il ritrovamento di una lastra di grandi dimensioni presso l'Area Sacra Suburbana di Ercolano (**cat. 28**) risulta di notevole importanza. Il dio, sul rilievo Ercolanese, è raffigurato di profilo, rivolto verso destra e vestito di *himation*, che porta avvolto intorno alla spalla sinistra. Tra le mani stringe un'ascia bipenne, disposta diagonalmente e interamente di prospetto. La capigliatura e il volto risultano simili a quelli dell'Hermes tipo 1, rispetto al quale, tuttavia, non presenta le due trecce spiraliformi ricadenti sul petto e la frangia a boccoli sulla fronte poiché i capelli, resi a piccole ciocche ondulate sono pettinati all'indietro.

Questo tipo di Efesto si riscontra unicamente su una delle quattro facce della nota base con quattro divinità del Museo dell'Acropoli di Atene, la quale risulta piuttosto danneggiata. La lastra di Ercolano costituisce dunque l'unica replica attestata, insieme alla nota base di Atene, di un *Vorbild* creato probabilmente nella prima metà del II sec. a.C.. La mancanza di repliche, quando la lastra di Ercolano non era ancora nota, generò l'ipotesi, formulata dal Fuchs⁵¹⁸ ed oggi chiaramente non più accettabile, che in ambito neoattico erano replicate solo tre divinità della base di Atene - Hermes, Atena, Zeus/Poseidon -, poiché la quarta, Efesto, non era visibile. Anzi, come già notato, il *Bildtypus* di Efesto fu sicuramente utilizzato per la creazione di un'immagine di Poseidon, come attestato dai rilievi di Copenaghen e di Efeso⁵¹⁹. L'Efesto tipo 1 si caratterizza pertanto per una stretta adesione ai precetti basilari dello stile arcaistico, ravvisabili nella tipica acconciatura e nella foggia dell'*himation* e si lega soprattutto alla figura di Zeus/Dioniso/Poseidon della stessa base di Atene per la sua maggiore staticità o, per meglio dire, la sua minore accentuazione del movimento mentre se ne discosta per la divergenza nella direzione in cui è rivolto il corpo, verso destra appunto Efesto, verso sinistra Atena, Hermes e Zeus/Dioniso/Poseidon. Infine è d'uopo sottolineare come il viso e la capigliatura, nonostante seguano un preciso criterio compositivo, si differenzino rispetto ad Hermes, manifestando innanzitutto una maggiore severità e austerità e inoltre un minore decorativismo per l'assenza delle trecce e dei boccoli sulla fronte.

Esiste, tuttavia, una *Umbildung* del *Vorbild* elaborato per raffigurare Efesto in una delle tre facce che decorano una base rinvenuta nel foro di Corinto⁵²⁰. Nei primi due lati compaiono due figure femminili affrontate e vestite di chitone e *himation* avvolto diagonalmente intorno al petto. Sul terzo lato è presente appunto il *Bildtypus* di Efesto, il quale è reinterpretato in maniera poco armonica attraverso l'aggiunta di una patera nella mano destra e di una cornucopia in quella sinistra in sostituzione dell'ascia. In questo modo è stato proposto di identificare il dio come Zeus *Chthonios*. La base, rinvenuta in una fase di reimpiego bizantino, è stata datata da Williams in età flavia ma numerosi

⁵¹⁸ Fuchs 1959, pp. 45-46.

⁵¹⁹ Vd. capitolo 2.3.8.

⁵²⁰ Inv. S-74-27. Williams II 1982; Zagdoun 1989, pp. 204-205, 234, n. 156.

elementi stilistici e tecnici riportano allo stesso ambito produttivo delle lastre ercolanesi e pertanto ad una datazione in età augustea.



Fig. 58: Corinto, Museo. Base a tre facce (da Zagdoun 1989, tav. 71, fig. 257).

Sono inoltre noti altri due tipi che furono isolatamente utilizzati nelle produzioni neoattiche per riprodurre l'immagine di Efesto. Sul noto puteale Albani⁵²¹, tra le dodici divinità, compare anche Efesto, il quale è rappresentato nudo, giovanile, rivolto verso sinistra nell'atto di stringere con entrambe le mani l'ascia. Probabilmente uno stesso modello ha ispirato sia questa immagine di Efesto, poco arcaistico in verità, sia quella di Poseidon sullo stesso puteale. Questo modello potrebbe trovare riscontro anche su un altare del Foro Romano⁵²², purtroppo fortemente danneggiato.

Un'ultima isolata raffigurazione compare su un frammento di vaso marmoreo di epoca tardo-repubblicana conservato al Museo di Fiesole sul quale, al fianco di Eracle troviamo Efesto vestito di *himation*, incedente verso destra, il quale appoggia l'ascia sulla spalla sinistra⁵²³.

⁵²¹ Inv. 1019. Hauser 1889, p. 60, n. 86; Fuchs 1959, p. 48, nota 21; Willers 1975, p. 30, nota 108; Cain 1985, p. 113, nota 604; *LIMC* II (1984), s.v. *Apollon/Apollo*, p. 422, n. 425; s.v. *Ares/Mars*, p. 543 n. 342; s.v. *Artemis/Diana*, p. 834, n. 309 (E. Simon); s.v. *Athena/Minerva*, p. 1096, n. 306 (F. Canciani); *LIMC* III (1986), s.v. *Dodekathēoi*, p. 652, n. 309 (G. Berger-Doer); Zagdoun 1989, pp. 83 ss., 103; Golda 1997, pp. 92-93, n. 34.

⁵²² Inv. 3706. Zagdoun 1989, pp. 99, 249, n. 377.

⁵²³ Zagdoun 1989, pp. 99, 236, n. 184.

2.3.7. *Hermes*

In Campania sono attestati tre esemplari che presentano nel campo figurato l'immagine del dio Hermes in stile arcaistico. Si tratta del rilievo con *Viergötterzug* da Capri, la lastra dall'Area Sacra Suburbana di Ercolano e la lastra reimpiegata nel duomo di Sessa Aurunca.

Il tipo iconografico è ben noto già a partire dall'Hauser (tipo 1)⁵²⁴ ed è attestato in molte produzioni di età ellenistica e romana. Oltre alla lastra rinvenuta a Delo nel 1895 con Hermes, Atena, Artemide e Apollo⁵²⁵, chiamata appunto *Viergötterzug*, e le sue repliche⁵²⁶, importante per significato e antichità è una lastra, ricomposta da due frammenti, con Hermes e le Ninfe da Camiro⁵²⁷. Il rilievo presenta una scena in cui compare, dietro il dio Hermes, una teoria di tre ninfe, purtroppo in uno stato di conservazione fortemente frammentario⁵²⁸. L'oggetto fu dedicato, come si deduce dall'iscrizione, alle ninfe come offerta votiva e fu rinvenuto sull'acropoli di Camiro. L'iconografia così composta non trova precisi confronti se non nella lastra firmata da *Callimachos* dei Musei Capitolini⁵²⁹, in cui Hermes è formalmente diverso. Grazie all'iscrizione la lastra di Camiro è databile negli ultimi decenni del II sec. a.C.⁵³⁰



Fig. 59: Museo Rodi, da Camiro. Rilievo con Hermes e le ninfe (da Di Vita 1995, tav. 26, 3).

La base del Museo dell'Acropoli di Atene, come noto, è decorata sulle quattro facce con Hermes, Atena, Zeus ed Efesto⁵³¹. Su questa base purtroppo la figura di Hermes è fortemente abrasa e pertanto risulta di difficile lettura. È importante indubbia-

⁵²⁴ Hauser 1889, tav. 1, 1.

⁵²⁵ Fuchs 1959, p. 49, n. b; Marcadé 1969, p. 212, tav. 54; Zagdoun 1989, pp. 96-97, n. 170.

⁵²⁶ Vd. capitolo 2.3.9.

⁵²⁷ Di Vita 1995, pp. 109-113.

⁵²⁸ Secondo Zagdoun 1989, p. 92, la parte inferiore di questo rilievo si trova ad Oxford, Ashmolen Museum. Cfr. Zagdoun 1989, p. 244, n. 305.

⁵²⁹ Zagdoun 1989, p. 250, n. 397.

⁵³⁰ Di Vita, p. 113.

⁵³¹ Becatti 1941, pp. 32-40; Fuchs 1959, pp. 45-46; Havelock 1964, tav. 19; Harrison 1965, pp. 82-83; Zagdoun 1989, pp. 83-104, tav. 18.

mente notare la finissima e calligrafica resa della *chlaina* pendente dietro la schiena del dio, con il caratteristico bordo a *zig-zag* che incornicia una tessitura liscia e longitudinale della parte interna. Una lastra, del tutto simile all'esemplare suessano, soprattutto per la presenza di un listello liscio a decorazione del solo bordo superiore - e presumibilmente di quello inferiore - è conservata al Metropolitan Museum di New York⁵³². Questa lastra, di provenienza sconosciuta, presenta una forte linearità dei tratti e una resa accademica e standardizzata delle varie parti della veste, soprattutto nel bordo a zig-zag della *chlaina*. Il viso invece ha assunto connotati più naturalistici ed espressivi e ciò induce a datare il rilievo in età tardo-augustea o giulio-claudia.



Fig. 60: New York, Metropolitan Museum. Rilievo con Hermes.

Sul famoso cratere a volute di *Sosibios* conservato al Museo del Louvre⁵³³ compaiono, oltre a satiri, menadi e guerrieri danzanti, Hermes nello stesso tipo in esame e Artemide in un tipo attestato sul puteale Albani e sul puteale di Corinto⁵³⁴. Entrambe le figure sono disposte ai lati di un altare. La figura di Hermes presenta nello specifico contorni ben definiti ma una superficie del corpo sfumata e una forte stilizzazione dei

⁵³² *Metropolitan Museum* 2007, p. 486, n. 412.

⁵³³ Inv. MA 442. Fröhner 1870, p. 50, n. 19; Fuchs 1959, p. 41d, p. 172, n. 6; Froning 1981, tav. 10, 2; Grassinger 1991, n. 25; Hamiaux 1998, p. 197, n. 216; Rausa 1998, p. 228; Habetzeder 2012, p. 24.

⁵³⁴ Golda 1997, p. 40, tipo *Artemis Ib*.

movimenti e dei tratti somatici. Queste notazioni insieme con il rilievo poco plastico e l'accentuazione verticale delle figure porta ad una datazione intorno alla metà del I sec. a.C. Stilisticamente la figura del dio ha alcuni elementi in comune con la lastra di Capri, che tuttavia è inquadrabile nel terzo quarto del I sec. a.C.



Fig. 61: Parigi, Louvre. Cratere a volute di *Sosibios*, particolare con Artemide ed Hermes.

Dunque questo tipo di Hermes, dal quale probabilmente deriva anche l'Hermes del puteale Albani e del puteale di Corinto, è associato a ben tre tipi di composizioni. Lo si ritrova come prima figura nei rilievi con processione di quattro divinità, attestati in nove repliche, dove Hermes precede Atena, Apollo e Artemide. Nell'esemplare di Camiro il dio è rappresentato come *Nymphagète*, cioè guida delle Ninfe mentre altre volte è solo come nel caso della base dell'Acropoli di Atene, della lastra di Ercolano e delle lastre di New York e Sessa Aurunca. In quest'ultimo caso, ovviamente, la lacunosità non permette di essere certi circa l'attribuzione ad una categoria piuttosto che ad un'altra ma il peculiare uso del listello sul bordo superiore che accomuna la lastra di Sessa Aurunca a quella di New York fa propendere verso un tipo di riproduzione isolata del soggetto.

L'origine del tipo solitamente si fa risalire alla base del Museo dell'Acropoli di Atene e segue, pertanto, le tendenze legate alla datazione e all'interpretazione di quest'ultima⁵³⁵. Pertanto questo tipo iconografico è inizialmente slegato da un schema compositivo di tipo "aperto" ed è concluso in sé, occupando armonicamente gli spazi davanti e dietro al corpo e in questo ricorda indubbiamente le altre divinità della stessa base

⁵³⁵ Su questo argomento vd. *supra*.

dell'Acropoli. Solo in una fase successiva questo *Bildtypus* viene unito alle immagini delle ninfe o ad Atena, Apollo e Artemide, nel *Viergötterzug*, che avrà una grande diffusione e fortuna. La nascita di questo modello è collocabile in età tardo-ellenistica.

2.3.8. Poseidon

Dall'Area Sacra Suburbana di Ercolano è emersa nel 1989 una lastra a rilievo di grandi dimensioni raffigurante Poseidon nell'atto di stringere il tridente con la destra e di appoggiare la sinistra alla schiena. Il dio, avvolto in un ampio *himation*, è ritratto nel tipo noto sulla base con quattro divinità del Museo dell'Acropoli di Atene. Su una delle quattro facce infatti è raffigurata una divinità ammantata, nell'atto di stringere un bastone verticalmente, la quale è stata interpretata da Fuchs come Zeus⁵³⁶. Diversamente Michaelis⁵³⁷, attraverso un'analisi dell'attributo in cui ravvisava un rigonfiamento superiore, ha interpretato la figura come Dioniso. Un confronto con il Dioniso tipo Sardanapalo, elaborato nell'ambito della scuola prassitelica di fine IV sec. a.C., indurrebbe altresì a ritenere che il *Vorbild* sia identificabile effettivamente come Dioniso⁵³⁸, poi successivamente rielaborato eliminando il chitone posto sotto l'*himation*. La nuova attestazione ercolanese, tuttavia, fornisce un importante indizio circa la duttilità alla quale si prestavano figure di uno stesso tipo, modificate o rielaborate a seconda delle necessità in seno ad officine che potevano creare delle *Neuschöpfungen* poi successivamente diffuse nel repertorio copistico romano. Nel caso in esame, tuttavia, il modello del Poseidon non troverà alcuna diffusione, almeno in base alla documentazione a noi nota.

Su una base rinvenuta in giacitura secondaria nel foro di Corinto⁵³⁹ compare, oltre ad una figura che ricorda l'Atena tipo 1, dalla quale differisce per l'attributo, una cornucopia, la parte superiore di una divinità maschile barbata, che riproduce gli elementi basilari del *Vorbild* presente sulla base dei quattro dei del Museo dell'Acropoli di Atene. Il dio, che rispetto allo stesso modello utilizzato per Zeus nell'altare di Villa Albani e per Poseidon nella lastra di Ercolano presenta un orlo plissettato dell'*himation* molto più spesso, stringe nelle mani un'asta terminante con una protuberanza ellittica. Tale attributo è stato identificato come un tirso; tuttavia, rispetto all'immagine ben nota di Dioniso qui non è presente la corona di foglie e il bordo plissettato non è mai attestato, se non

⁵³⁶ Fuchs 1959, pp. 46-47; ugualmente anche Willers 1975, pp. 26-31, 62; Cain 1985, p. 107, tipo *Dionysos I*. Repliche che raffigurano Zeus sono presenti sull'altare rotondo del Museo Torlonia (Schmidt 1922, p. 24; Becatti 1941, p. 41; Fuchs 1959, p. 46, nota 9; Willers 1975, p. 30; Zagdoun 1989, pp. 91, 252, n. 436; Dräger 1994, p. 240, n. 77) e su una delle facce della base di tripode trovata ad Atene (Inv. S370. Fuchs 1959, p. 46; Harrison 1965, pp. 79-81, n. 128; Zagdoun 1989, p. 91, 227, n. 41), la quale secondo Gasparri ritrarrebbe Dioniso (*LIMC* III (1986), s.v. *Dionysos/Bacchus*, p. 432, n. 91 (C. Gasparri)).

⁵³⁷ Michaelis 1876, pp. 298-99. Ugualmente anche Casson 1925, pp. 141-142. Sulle repliche di questo *Bildtypus* rappresentato come Dioniso vd. capitolo 2.3.5.

⁵³⁸ Vd. capitolo 2.3.5.

⁵³⁹ Inv. S-1979-6. Williams 1982; Zagdoun 1989, pp. 204-205, 234, n. 157.

nella dubbia base di tripode di Atene. Per il resto la capigliatura e l'abbigliamento sono riconducibili allo stesso modello utilizzato per Zeus e Poseidon, mentre l'attributo, che probabilmente è un tirso, determina un cambiamento della divinità ma deve considerarsi una variante. La base per caratteri stilistici è attribuibile allo stesso ambito produttivo delle lastre di Ercolano e dunque all'età augustea.



Fig. 62: Corinto, Museo. Base con divinità (da Williams 1982, tav. 32b).

Nel repertorio neoattico, relativamente ai modelli concernenti lo stile arcaistico, sono noti infatti altri tipi di Poseidon. Sul puteale Albani dei Musei Capitolini⁵⁴⁰, di epoca adrianea, compare un Poseidon rappresentato nudo, di profilo e rivolto verso sinistra. Nella mano destra stringe un tridente mentre intorno alle braccia si avvolge una sottile *chlaina*. Questo *Bildtypus* non ha altre attestazioni e iconograficamente è affine all'esemplare di Ercolano mentre il motivo della *chlaina* avvolta intorno alle braccia compare anche nel Dioniso tipo 1. Si tratta, come è evidente, di una figura elaborata a

⁵⁴⁰ Inv. 1019. Hauser 1889, p. 60, n. 86; Fuchs 1959, p. 48, nota 21; Willers 1975, p. 30, nota 108; Cain 1985, p. 113, nota 604; *LIMC* II (1984), s.v. *Apollon/Apollo*, p. 422, n. 425; s.v. *Ares/Mars*, p. 543 n. 342; s.v. *Artemis/Diana*, p. 834, n. 309 (E. Simon); s.v. *Athena/Minerva*, p. 1096, n. 306 (F. Canciani); *LIMC* III (1986), s.v. *Dodekatheoi*, p. 652, n. 309 (G. Berger-Doer); Zagdoun 1989, pp. 83 ss., 103; Golda 1997, pp. 92-93, n. 34.

partire da modelli differenti in una composizione di dodici divinità, che si contraddistingue per lo più per l'utilizzo di modelli poco comuni.

Il terzo tipo di Poseidon⁵⁴¹ è invece attestato su una delle tre facce del candelabro di Copenaghen. Il dio è rappresentato di profilo, rivolto verso destra. Nella mano destra stringe un tridente mentre il braccio sinistro, coperto, probabilmente è poggiato dietro la schiena. La gamba destra avanzata e la sinistra ritratta rendono la figura quasi volta di spalle rispetto all'osservatore. Questo tipo è attestato, in una redazione più libera nella quale è maggiormente accentuato il movimento, sulla cd. "Ara Albani", un altare o base conservata a Villa Albani e datata tra la tarda età repubblicana e la prima età augustea⁵⁴². Questo tipo sembra in realtà una rielaborazione del tipo 1 attestato ad Ercolano rivisitato attraverso un diverso punto di osservazione, e in sostanza risulta ad esso speculare.

Un ultimo tipo di Poseidon è attestato su un rilievo della Ny Carlsberg Glyptotek di Copenaghen, datato in età augustea⁵⁴³, sulla quale compaiono Ares nel tipo 1 e una figura femminile ammantata. La stessa immagine compare anche su un rilievo proveniente da Efeso, in cui si affianca ad Ares e Atena⁵⁴⁴. Questo tipo di Poseidon deriva indubbiamente da una maldestra rielaborazione dell'Efesto tipo 1, noto dalla lastra di Ercolano e dalla base del Museo dell'Acropoli di Atene. Il *Vorbild* in questo caso è stato rielaborato eliminando l'ascia di Efesto, sostituita da un delfino e dal tridente, e ponendo la testa rivolta all'indietro.

Dunque l'immagine di Poseidon nei tipi su menzionati risulta derivanti dai modelli arcaistici noti prevalentemente dalla base dei quattro dei di Atene, elaborati in età tardo-ellenistica.

2.3.9. *Viergötterzug*

Oggi disperso ma noto da una foto della Soprintendenza Archeologica di Napoli è un rilievo, proveniente dalla villa augustea di Palazzo a Mare a Capri (**cat. 65**), che si configura come una nuova replica di un modello la cui migliore attestazione è la lastra proveniente da Delo e databile nella seconda metà del II sec. a.C.⁵⁴⁵, che rappresenta un *Viergötterzug*, vale a dire la processione di quattro divinità⁵⁴⁶. In questa lastra risulta de-

⁵⁴¹ Sul tipo Cain 1985, p. 115, tipo *Poseidon I*.

⁵⁴² Zagdoun 1989, pp. 84, 103-104, n. 430; *Villa Albani* 1994, pp. 407-413, n. 521 (H.-U. Cain) con bibl. prec.

⁵⁴³ Inv. 841. Poulsen 1951, p. 53, n. 37; Froning 1981, p. 89, nota 44, tav. 30,1; Hölscher 1984, p. 191; *LIMC II* (1984), s.v. *Ares/Mars*, pp. 543 ss. n. 342 (E. Simon); Long 1987, p. 43, n. 1, tav. 67, fig. 121; Zagdoun 1989, p. 98; Stubbe Østergaard 1996, pp. 176-177, n. 85; Golda 1997, p. 39.

⁵⁴⁴ Schmidt 1922, tav. 20, figg. 1-3; Zagdoun 1989, pp. 99, 257 n. 495, tav. 69, fig. 251.

⁵⁴⁵ Fuchs 1959, p. 49, n. b; Marcadé 1969, p. 212, tav. 54; Zagdoun 1989, pp. 96-97, n. 170.

⁵⁴⁶ In generale sul rilievo di Delo e le sue repliche oltre ai contributi relativi alle singole opere vd. Fuchs 1959, pp. 45-51, von Hesberg 1981, p. 220, nota 114, Zagdoun 1989, p. 93, Fullerton 1990, p. 9-10 e Grassinger 1991, pp. 107-110. Per l'elenco parziale delle repliche, cui si deve ora aggiungere l'esemplare

terminante appunto la figura di Atena, rappresentata nella variante in cui la dea poggia la lancia sulla spalla, e la sequenza delle divinità, Hermes, Atena, Apollo e Artemide, tutte rivolte verso sinistra. La lastra caprese infatti presenta Hermes come prima figura ma soprattutto Atena con la lancia sulla spalla. A queste due figure dovevano aggiungersi Apollo, di cui si intravedono le quattro dita a fianco alla spalla di Atena, e Artemide. Si conoscono altre sette repliche oltre alla lastra di Delo e a quella di Capri, realizzate in età romana, le quali nonostante siano spesso frammentarie, si lasciano schematizzare per la precisa sequenza di queste divinità e per il tipo di Atena.



Fig. 63: Delo, rilievo con divinità arcaistiche (da Fuchs 1959, tav. 10c).

L'esemplare più antico, contemporaneo o poco più tardo rispetto al rilievo di Delo, è una lastra ricomponibile da tre frammenti che conservano parte dell'Hermes, dell'Apollo e dell'Artemide. I tre frammenti sono stati rinvenuti negli scavi dell'Agorà di Atene ma attualmente sono divisi tra il Museo dell'Acropoli e il Museo dell'Agorà⁵⁴⁷.

Di gusto ancora pienamente tardo-ellenistico è un frammento del Museo Chiaramonti, acquistato nel 1805 da Antonio Gastaldi⁵⁴⁸. Su un listello inferiore liscio rimane quasi per intero la figura di Artemide che stringe con la destra la face, mentre davanti alla dea, a sinistra, rimane la gamba sinistra ritratta e parte del mantello con terminazio-

di Capri, cfr. *LIMC* II (1984), s.v. *Artemis*, p. 717, nn. 1167-1171a (L. Kahil, N. Icard), in cui manca la replica vaticana, Fuchs 1959, pp. 48-49, Zagdoun 1989, p. 93 e Grassinger 1991, p. 107 nota 1.

⁵⁴⁷ Fuchs 1959, p. 48, n. a; Harrison 1965, pp. 81-84; Zagdoun 1989, pp. 96-97, n. 14.

⁵⁴⁸ Andrae 1995, tav. 106, n. 171.

ne a coda di rondine di Apollo. Il rilievo si caratterizza per i volumi snelli e asciutti, per la levigatezza delle superfici e per la poca incisività, che permettono di collocare il rilievo nel primo quarto del I sec. a.C.



Fig. 64: Atene, Museo dell'Acropoli e Museo dell'Agora, rilievo con Hermes, Atena (?), Apollo e Artemide (da Zagdoun 1989, tav. 23, figg. 90-91).

Presso il Museo Nazionale Romano si conserva un frammento di cratere, datato al terzo quarto del I sec. a.C. e proveniente dall'area del Colosseo, in cui rimangono Hermes e la mano destra con la lancia di Atena⁵⁴⁹. Un esemplare simile sia per porzione di raffigurazione conservata che per stile è, invece, al Museum of Art and Archaeology dell'University of Missouri, già in proprietà privata romana⁵⁵⁰, databile in piena età augustea.

Inoltre una lastra conservata presso il Museo Chiaramonti, datata alla seconda metà del I sec. d.C.⁵⁵¹, presenta la figura di Hermes purtroppo fortemente frammentaria e Atena alle sue spalle. Due lastre di fine età adrianea-prima età antonina sono conservate a Villa Albani⁵⁵² e al Museo del Pireo ad Atene⁵⁵³. La prima risulta fortemente integrata attraverso restauri moderni, mentre la seconda conserva unicamente la parte superiore delle prime tre figure mentre l'ultima, Artemide è mancante della porzione centrale.

⁵⁴⁹ Inv. 11645, Grassinger 1991, pp. 197-198, n. 38; Cohon 1993, p. 327.

⁵⁵⁰ Inv. 88.33. Grassinger 1991, p. 202, n. 43; Cohon 1993, p. 327. Questo frammento era noto anche a Fuchs 1959, p. 49, n. n. La datazione al terzo quarto del I sec. a.C. proposta da Grassinger ritengo sia più consona per il primo frammento, mentre per il secondo penserei ad una datazione leggermente più tarda.

⁵⁵¹ Amelung 1903, pp. 318-319, n. 10; Fuchs 1959, p. 49, n. e; Zagdoun 1989, p. 255, n. 468; Andrae 1995, tav. 426, n. 10. Zagdoun preferisce una datazione nella prima età imperiale.

⁵⁵² Villa Albani 1989, pp. 288-289, n. 92, tavv. 166-167 (H.-U. Cain). Secondo LIMC II (1984), s.v. Artemis, p. 717, n. 1169 (L. Kahil-N. Icard) il rilievo sarebbe databile intorno al 100 a.C.

⁵⁵³ Fuchs 1959, p. 49, n. g; LIMC II (1984), s.v. Artemis, p. 711, n. 1167 (L. Kahil-N. Icard); Stefanidou-Tiveriou 1979, p. 40, nn. 66-67; Zagdoun 1989, p. 247, n. 357.

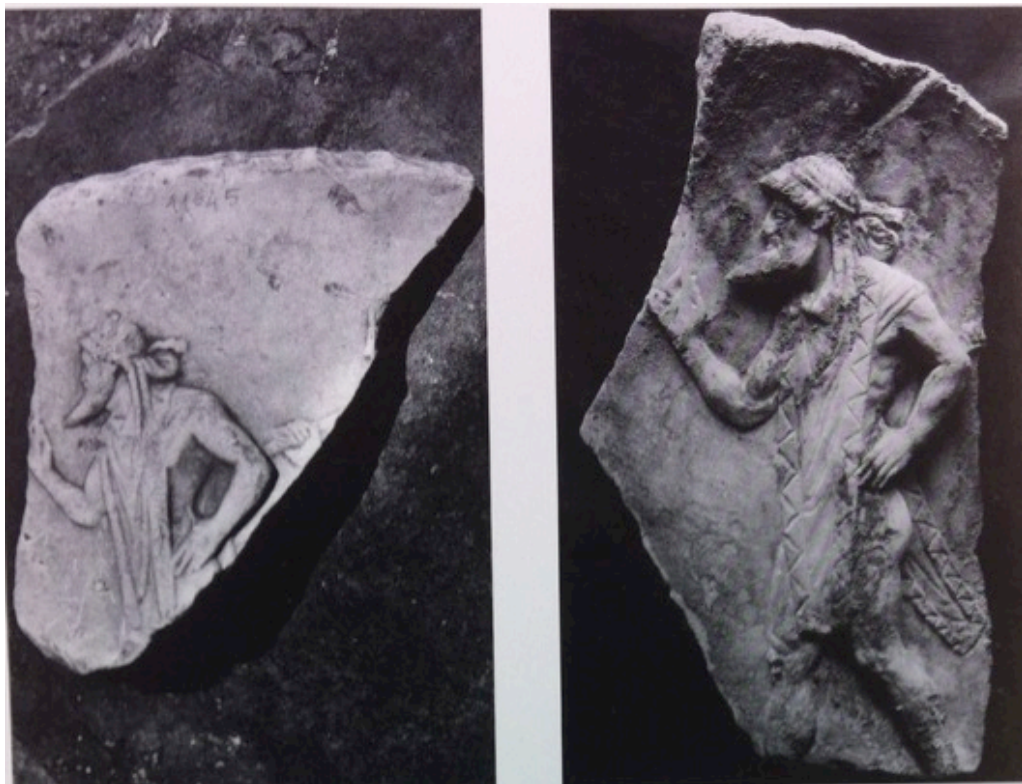


Fig. 65: Frammenti di rilievi con Hermes e Atena (da Grassinger 1991, p. 283, figg. 109-110).



Fig. 66: Roma, Musei Vaticani, Museo Chiaramonti. Lastra con Artemide e Apollo (da Andreae 1995, tav. 106).



Fig. 67: Musei Vaticani, Museo Chiaramonti. Lastra con Hermes e Atena (da Zagdoun 1989, tav. 20, fig. 80).



Fig. 68: Roma, Villa Albani. Lastra con Viergötterzug (da Zagdoun 1989, tav. 20, fig. 81).



Fig. 69: Atene, Museo del Pireo. Lastra con Viergötterzug (da LIMC II, n. 1167).



Fig. 70: Milano, Museo Civico. Rilievo con Hermes e Atena (da Espérandieu 1916, fig. 3).

Infine presso il Museo Civico di Milano è attestato un frammento datato in età tardo-adrianea, in cui compaiono ancora una volta solo Hermes e Atena, a causa dello stato di conservazione frammentario⁵⁵⁴.

Resta invece dubbia l'appartenenza a questa serie di un frammento, datato alla metà del I sec. a.C. e conservato a Baltimora, Walters Art Gallery che conserva i soli Apollo e Artemide⁵⁵⁵, mentre il rilievo dell'Ermitage di Leningrado⁵⁵⁶ costituisce una variante, in cui è eliminata la figura di Apollo e la terminazione del caduceo di Hermes è costituita da un fiore di loto⁵⁵⁷. Un rilievo proveniente da Smirne, conservato a Berlino e databile nella prima metà del I sec. a.C. presenta invece solo le ultime figure di Apollo e Artemide⁵⁵⁸.

⁵⁵⁴ Espérandieu 1916, p. 29, fig. 3; Schmidt 1922, p. 23, nota 18 n. 3; Fuchs 1959, p. 49 n. f; Arslan 1979, pp. 161, 176, n. 171 (G. Sena Chiesa); Zagdoun 1989, p. 242, n. 278.

⁵⁵⁵ LIMC II (1984), s.v. *Artemis*, , p. 717, n. 1171 (L. Kahil-N. Icard).

⁵⁵⁶ Fuchs 1959, p. 49, n. i, LIMC II (1984), s.v. *Artemis*, , p. 717, n. 1171a (L. Kahil-N. Icard); Zagdoun 1989, 238, n. 223.

⁵⁵⁷ Una simile variazione dell'attributo di Hermes avviene anche sulla lastra di Villa Albani, in cui il caduceo si trasforma in un semplice bastoncino, *Villa Albani* 1989, pp. 288-291, n. 92, tavv. 166-167 (H.-U. Cain). Su questo anche Di Vita 1988, p. 111, nota 33. Zagdoun 1989, p. 93, attribuisce il rilievo di Leningrado alla stessa serie della lastra di Delo.

⁵⁵⁸ Inv. Sk 893. Hauser 1889, pp. 34 n. 42; Schmidt 1922, p. 23, nota 18; Grassinger 2008, pp. 177, 208-210.



Fig. 71: Baltimora, Walters Art Gallery. Rilievo con Hermes, Atena e Artemide (da LIMC II, n. 1171a).

Hermes, rappresentato nel tipo 1 dell'Hauser con *chlaina* a coprire il petto e la schiena e caduceo nella mano destra, è diffusamente attestato sia da solo che nella composizione del *Viergötterzug*⁵⁵⁹, così come Atena, soprattutto isolata, e Apollo, in connessione con Eracle nella scena della disputa per il possesso del tripode, mentre risulta importante inquadrare soprattutto la figura di Artemide.

La dea Artemide indossa un lungo chitone che dolcemente solleva con la mano sinistra, imitando il gesto delle *korai* arcaiche. Veste inoltre un lungo *himation*, avvolto diagonalmente sulla spalla destra e sul capo porta un diadema. Con due dita della mano destra mantiene una fiaccola accesa mentre dietro le spalle si scorgono la faretra con le frecce e l'arco. Questo tipo di Artemide è attestato unicamente sui rilievi con rappresentazione delle quattro divinità e nello specifico nei su citati rilievi di Baltimora, del Pireo, del Museo Chiaramonti, di Villa Albani e del Museo dell'Agorà di Atene. Nonostante, come notato Zagdoun⁵⁶⁰, vi sia un'indubbia connessione tra questo tipo iconografico e quello presente sul puteale Albani, sul puteale di Corinto e sul cratere a volute di *Sosibios* al Louvre⁵⁶¹ e con le figure femminili arcaistiche delle lastre Campana⁵⁶², il legame più forte è rappresentato dalla figura di Atena sulla stessa lastra o con l'Atena della base

⁵⁵⁹ Vd. nello specifico capitolo 2.3.7.

⁵⁶⁰ Zagdoun 1989, p. 97.

⁵⁶¹ Inv. MA 442. Fröhner 1870, p. 50, n. 19; Fuchs 1959, p. 41d, p. 172, n. 6; Froning 1981, tav. 10, 2; Grassinger 1991, n. 25; Hamiaux 1998, p. 197, n. 216; Rausa 1998, p. 228; Habetzeder 2012, p. 24.

⁵⁶² Borbein 1968, pp. 189-193, tavv. 42-44.

del Museo dell'Acropoli. Tuttavia l'immagine di Artemide sfrutta un motivo iconografico, quale quello di sollevare il lembo della veste con la mano, spesso utilizzato nelle rappresentazioni di Artemide⁵⁶³. Attraverso un'analisi più attenta si nota come vi sia tra le quattro figure una concezione unitaria nella ritmica alternanza delle quattro figure, secondo la quale Artemide richiama Atena ma soprattutto Hermes richiama Apollo. Quest'ultimo infatti mentre nella mano destra mantiene in alto una freccia, nella sinistra in basso porta l'arco e, avvolto intorno ad entrambe le braccia, veste un mantello. Questo stesso tipo di Apollo caratterizza non solo le scene con *Viergötterzug* ma anche e soprattutto quelle con *Dreifußstreit*, vale a dire la disputa per il possesso del tripode delifico, noto da numerose repliche⁵⁶⁴.

Secondo il Fuchs⁵⁶⁵, infine, il modello dell'Atena, tipo 4 di Hauser, sarebbe stato più volte rielaborato in modo eclettico e l'Atena della lastra di Delo si configurerebbe come la prima versione di queste rielaborazioni, creata intorno al 100 a.C.⁵⁶⁶ L'Atena presente sulla base dell'Acropoli è rivolta verso sinistra e mantiene la lancia verticalmente con due dita esattamente come fanno Hermes, Apollo e Artemide che mantengono allo stesso modo i loro attributi. Il tipo di Atena della base del Museo dell'Acropoli di Atene trova una sua riproposizione⁵⁶⁷ su un puteale di Cleveland⁵⁶⁸ o sulla lastra di Ercolano⁵⁶⁹, mentre sul puteale Albani è rivolta verso destra⁵⁷⁰. Di questo stesso arco cronologico è una base circolare del Museo Capitolino⁵⁷¹, in cui campeggiano Hermes, Apollo e Artemide negli stessi tipi di quelli della lastra di Delo. Dunque rispetto all'Atena della base di Atene, questa modifica in modo sostanziale gli attributi. Infatti si può notare che nelle repliche del *Viergötterzug* l'elmo di Atena è sempre corinzio, mentre nelle repliche della base di Atene lo stesso è sempre attico⁵⁷².

Secondo Schmidt⁵⁷³ e Fuchs⁵⁷⁴, poiché il modello originario era costituito dalla base del Museo di Atene, che conteneva come detto unicamente quattro divinità, le immagini di Hermes e Atena dei rilievi con *Viergötterzug* erano stati copiati dalla base ateniese mentre l'Artemide era una rielaborazione neoattica dell'Atena e l'Apollo derivava dalla rappresentazione della *Dreifußstreit*⁵⁷⁵. Secondo Lippold, invece, il modello del *Viergötterzug* sarebbe stato creato per Delo nell'ambito del dominio ateniese, poiché

⁵⁶³ Grassinger 1991, p. 108.

⁵⁶⁴ Su questo vd. da ultimo Ambrogi 2012 e capitolo 2.3.2.

⁵⁶⁵ Fuchs 1959, p. 48.

⁵⁶⁶ Il rilievo di Delo è datato dal Fuchs tra l'86 e il 69 a.C. Della stessa opinione non sono Becatti 1941 e Di Vita 1995, p. 111, nota 33, i quali propendono per una datazione entro il II sec. a.C.

⁵⁶⁷ Golda 1997, p. 41, tipo Athena 1b.

⁵⁶⁸ Golda 1997, pp. 76-77, n. 6.

⁵⁶⁹ *Mostra Ercolano* 2008, p. 248.

⁵⁷⁰ Golda 1997, pp. 92-93, n. 34, p. 41 tipo Athena 1a.

⁵⁷¹ Fuchs 1959, p. 49 n. k; Zagdoun 1989, p. 93, 250, n. 398; Dräger 1994, n. 58.

⁵⁷² Grassinger 1991, p. 108. Tale cambiamento di elmo si evidenzia anche tra le lastre "Campana" con raffigurazione di Perseo che porge il *gorgoneion* ad Atena. Nei tipi Capua e Palatino Atena indossa sul capo un elmo attico mentre nel tipo Cosa, ritenuto una variante dei due tipi principali, porta un elmo corinzio leggermente alzato sul capo, vd. Pellino 2006, pp. 29-30.

⁵⁷³ Schmidt 1922, pp. 18 ss.

⁵⁷⁴ Fuchs 1959, pp. 45-47.

⁵⁷⁵ Vd. da ultima Ambrogi 2012.

Atena precede Apollo e con forza e decisione stringe nella mano la lancia. In effetti, nonostante questa ipotesi non sia accettabile, la dea, a differenza delle altre divinità, sembra pronta al combattimento mostrando quindi l'aspetto guerriero⁵⁷⁶. Anche Harrison⁵⁷⁷ ipotizza un'origine deliaca del modello, poiché Apollo e Artemide sono legati al principale culto dell'isola, Hermes è la divinità protettrice dei mercanti, che lì erano molto attivi, e Atena sarebbe invece legata all'origine del dedicante o al fatto che la città di Atene dominava nel II sec. a.C. Delo. L'originale però sarebbe stato dedicato sull'acropoli di Atene e l'esemplare di Delo sarebbe soltanto una replica.

Ad ogni modo è probabile che il modello del *Viergötterzug* sia stato elaborato in età tardo-ellenistica, forse nella seconda metà del II sec. a.C. nell'ambito degli *atelier* ateniesi, come ha sostenuto Schmidt⁵⁷⁸ e più di recente Cain⁵⁷⁹. Infatti è opinione condivisa⁵⁸⁰ che il modello arcaistico della disputa per il possesso del tripode preceda l'estrapolazione delle singole figure, tra cui l'Apollo poi utilizzato nella composizione del *Viergötterzug*. Dal momento che gli esemplari più antichi conosciuti con rappresentazione della disputa per il possesso del tripode si datano intorno al 100 a.C.⁵⁸¹, ne consegue che l'elaborazione del modello della *Dreifüßstreit* e, in un momento leggermente posteriore, del *Viergötterzug* si debbano collocare nella seconda metà del II sec. a.C. Anche per ciò che concerne le rappresentazioni di *Viergötterzug* le attestazioni più antiche si collocano tra la fine del II sec. a.C. e il primo quarto del I sec. a.C., e si tratta, nello specifico, dei rilievi di Delo e dei tre frammenti di Atene. Questi infatti non si possono considerare prototipi del tipo, come già ha sostenuto Grassinger⁵⁸², nonostante l'esistenza di un modello d'origine si possa, con ogni probabilità, presumere.

È importante infine notare come la composizione della scena del *Viergötterzug* sia unitaria e ben ritmata e appare evidente come essa sia stata elaborata a partire dalle prime due divinità, Hermes e Atena, create probabilmente già qualche decennio prima, attraverso però l'interessante variante della lancia e dell'elmo dell'Atena, insieme a numerose altre piccole differenze, evidenti soprattutto nel raffronto tra una replica e l'altra. Questa diversa interpretazione del modello dell'Atena, già completo in sé, nasce evidentemente dalla volontà di "aprire" la composizione verso le altre due divinità e di rendere in maniera più percepibile, pur nella fissità della resa arcaistica, il movimento della figura in processione. Ciò è percepibile anche nel movimento rotatorio della figura di Atena, la quale sulla base di Atene presenta una visione perfettamente frontale del busto,

⁵⁷⁶ Villa Albani 1989, p. 291 (H.-U. Cain).

⁵⁷⁷ Harrison 1965, pp. 83-84.

⁵⁷⁸ Schmidt 1922, p. 24.

⁵⁷⁹ Villa Albani 1989, p. 290 (H.-U. Cain).

⁵⁸⁰ Kunze 1950, p. 117; Fuchs 1959, p. 48, nota 22; Harrison 1965, p. 82, note 89-90; Borbein 1968, pp. 176-178; Froning 1981, pp. 34-35, nota 10; Cain 1985, p. 100; Villa Albani 1989, n. 93 (H.-U. Cain), in particolare p. 294; Grassinger 1991, p. 107; Zagdoun 1989, pp. 94-96, nota 83; Ambrogi 2012, pp. 623-624.

⁵⁸¹ Si vedano i frammenti antichi inseriti nella base moderna del candelabro di Zelada presso i Musei Vaticani, Cain 1985, p. 187, n. 103.

⁵⁸² Grassinger 1991, p. 109.

mentre sui rilievi con *Viergötterzug* risulta quasi interamente di profilo⁵⁸³. Non è superfluo aggiungere che questa composizione sia numericamente tra le più attestate tra quelle che presentano divinità arcaistiche a dimostrazione della fortuna di questo modello tardo-ellenistico e della sua diffusione che investe la precisa sequenza e non le singole figure.

Il prototipo, secondo Marcadé⁵⁸⁴, fu forse in origine creato per la decorazione di un altare, o, come sostiene Grassinger⁵⁸⁵, si trattava di un rilievo votivo e tale doveva essere quello rinvenuto nell'Agorà di Atene. Infatti la presenza delle ghirlande con bucrani e le dimensioni ridotte del rilievo di Delo connotano una dimensione sacra e culturale⁵⁸⁶. Carattere votivo è chiaramente espresso nel rilievo di Rodi, sul quale ricompare Hermes a capo di una teoria di Ninfe, a dimostrazione che questo repertorio di immagini, variamente ed ecletticamente riproposto in diverse combinazioni e su diversi supporti, si prestava sia ad una funzione votiva, sia ad una più propriamente esornativa ed ornamentale.

2.3.10. Zeus

Un primo tipo di Zeus, non attestato in Campania, ma di fondamentale importanza nell'ambito della discussione delle tipologie ascrivibili alla più importante divinità del *pantheon* greco-romano è indubbiamente costituito dalla figura presente sulla base con quattro divinità del Museo dell'Acropoli di Atene. Il collegamento tra la figura presente sulla base e Zeus è sicuramente dubbia. Si conosce tuttavia una replica di questo tipo, che con certezza riproduce Zeus, costituita dal rilievo presente su un altare conservato a Villa Albani⁵⁸⁷. La base di tripode conservata ad Atene è invece di incerta lettura per il suo stato di conservazione frammentario. La quasi totalità degli studiosi vi identifica una replica dello Zeus qui in esame⁵⁸⁸ mentre secondo Gasparri⁵⁸⁹ e Havelock⁵⁹⁰ si tratterebbe di Dioniso. Nonostante sia impossibile dirimere la questione riguardante l'attribuzione iconografica nel caso specifico delle due basi di Atene ad una o un'altra divinità, resta indubbio il legame tematico e iconografico tra l'immagine di Dioniso tipo 3 e il Dioniso rappresentato a tutto tondo e noto come tipo Sardanapalo. D'altronde, lo stesso tipo iconografico è stato utilizzato per ritrarre l'immagine di Poseidon.

⁵⁸³ Grassinger 1991, p. 108.

⁵⁸⁴ Marcadé 1969, p. 212

⁵⁸⁵ Grassinger 1991, p. 109.

⁵⁸⁶ Ugualmente von Hesberg 1981, p. 220, nota 114.

⁵⁸⁷ Schmidt 1922, p. 24; Becatti 1941, p. 41; Fuchs 1959, p. 46, nota 9; Willers 1975, p. 30; Zagdoun 1989, pp. 91, 252, n. 436; Dräger 1994, p. 240, n. 77.

⁵⁸⁸ Inv. S370. Fuchs 1959, p. 46; Harrison 1965, pp. 79-81, n. 128; Zagdoun 1989, p. 91, 227, n. 41.

⁵⁸⁹ LIMC III (1986), s.v. *Dionysos/Bacchus*, p. 432, n. 91 (C. Gasparri).

⁵⁹⁰ Havelock 1964, p. 47.

È necessario, tuttavia, menzionare anche in questo caso la base rinvenuta a Corinto, sulla quale come detto precedentemente in relazione al *Bildtypus* di Poseidon, rappresenta una variante del modello utilizzato per rappresentare appunto Poseidon tipo 1 e Zeus tipo 1. Poiché resta ancora dubbia l'originaria connotazione della quarta faccia della base dei quattro dei del Museo dell'Acropoli di Atene, la variante di Corinto può considerarsi una rielaborazione tanto del modello di Zeus quanto di quello di Poseidon.



Fig. 72: Dresda, Albertinum. Base di candelabro con consacrazione della fiaccola (da Zagdoun 1989, tav. 25, fig. 95).

Sul candelabro di Copenaghen (**cat. 78**) è invece attestato un secondo tipo di Zeus, che, esattamente come accaduto precedentemente con Poseidon, reinterpreta il tipo 1 modificandone l'atteggiamento. Infatti, il dio è rappresentato di profilo e indossa un ampio *himation* avvolto intorno alla spalla sinistra lasciando scoperta la destra. Entrambe le braccia sono portate in avanti e sollevate. Sulla mano destra è poggiata una piccola aquila mentre la sinistra regge lo scettro. Una simile immagine di Zeus è presente su due rilievi nei quali è rappresentata la scena della consacrazione della fiaccola, posta al centro su di un'alta colonna, ai cui lati, oltre a Zeus è posta una sacerdotessa. Il primo rilievo è costituito da una delle tre facce del candelabro, proveniente da Roma, collezio-

ne Chigi ma conservato a Dresda⁵⁹¹, datato da Cain tra l'età adrianea e quella antonina. Sulle altre tre facce sono rappresentati un'altra consacrazione in cui compare il Dioniso tipo 3 e la scena con la disputa per il possesso del tripode tra Apollo e Eracle. Quest'ultima scena è presente anche sul secondo rilievo, conservato al Museo del Pireo⁵⁹². Infine un piccolo frammento dello stesso Zeus è presente sulla base moderna del candelabro Zelada presso i Musei Vaticani, datato nella prima metà del I sec. a.C.⁵⁹³

Lo Zeus presente sul candelabro di Copenaghen si configura pertanto come un adattamento del tipo utilizzato per la composizione della scena con consacrazione della fiaccola. Evidentemente la necessità di isolare la figura del dio ha comportato l'aggiunta poco omogenea all'interno della struttura compositiva dell'attributo dell'aquila. Il tipo⁵⁹⁴, dunque, fu creato in connessione con la fiaccola e con la sacerdotessa. Risulta invece complesso definire l'epoca in cui esso fu elaborato. Secondo Cain, la scena fu concepita in connessione con quella della disputa per il possesso del tripode in epoca tardo-ellenistica, intorno alla fine del II sec. a.C. Allo stesso modo la scena della consacrazione del tripode da parte di Dioniso, che iconograficamente ha una strutturazione simile, è dallo studio assimilata a queste due scene e datata al II sec. a.C. Tuttavia l'esemplare più antico in cui compare questo tipo di Zeus è proprio il candelabro di Copenaghen e, esattamente come la scena con consacrazione del tripode da parte di Dioniso, si deve ipotizzare che la scena fu elaborata piuttosto tardi, forse in età augustea, su ispirazione della più nota e diffusa scena della lotta per il possesso del tripode. Si deve inoltre notare la dipendenza di questo tipo di Zeus dal tipo 1, cosa che presuppone l'assenza di un diretto *Vorbild*. Al contrario Hackländer⁵⁹⁵ ha ipotizzato che la figura di Zeus fu elaborata originariamente da sola e poi successivamente legata alla composizione della consacrazione della fiaccola, per l'influenza della scena della consacrazione del tripode. Se, come vedremo nei paragrafi seguenti, ciò è vero per la figura di Dioniso che ha attestazioni in forma isolata anche all'inizio del I sec. a.C. e iconograficamente ha una sua omogeneità nella rappresentazione singola, ciò non si può dire per l'immagine di Zeus. Il dio, infatti, è rappresentato di profilo con le braccia protese in avanti ed è chiaramente impegnato in un'azione particolare. Nel momento in cui è rappresentato isolato, invece, perde qualunque significato e nel caso del candelabro di Copenaghen viene aggiunto un attributo che giustifica il gesto delle braccia.

⁵⁹¹ Inv. H27. Cain 1985, p. 154, n. 19; Zagdoun 1989, pp. 91, 235, n. 174.

⁵⁹² Inv. 2118. Fuchs 1959, tav. 28b; Zagdoun 1989, pp. 90, 95-96, 247, n. 354.

⁵⁹³ Cain 1985, p. 100; Zagdoun 1989, p. 96; Grassinger 1991, p. 107; Golda 1997, p. 38; Ambrogi 2012, pp. 623-624.

⁵⁹⁴ Sul tipo vd. Cain 1985, pp. 118-119, tipo *Zeus* 3.

⁵⁹⁵ Hackländer 1996, p. 141.

2.4. *Theoxenia di Dioniso*



Fig. 73: Efeso, Museo. Rilievo con theoxenia dal ginnasio di Vedio.

Nelle indagini archeologiche effettuate in tempi recenti presso il teatro romano di *Cales* è stato rinvenuto un piccolo frammento di rilievo, che ritrae il volto di un papposileno rivolto verso il basso e intento a suonare il flauto (**cat. 72**). Seppur conservato in pessimo stato e fortemente lacunoso, il soggetto è facilmente inquadrabile entro una serie nota da numerose repliche e ampiamente diffusa tra le regioni dell'Italia e della Grecia, i cui aspetti salienti saranno qui riassunti⁵⁹⁶.

I rilievi più completi della serie sono costituiti da due gruppi figurativi stagliati su una quinta architettonica e congiunti da una maestosa figura centrale. Nel nucleo figurativo di sinistra è facilmente ravvisabile una scena di *dexiosis* o *theoxenia*, ossia accoglienza di un dio da parte di un mortale; si tratta di quella che viene generalmente indicata come visita di Dioniso ad *Ikarios*, mitico eroe eponimo del demo attico⁵⁹⁷. La scena è concepita, da sinistra, a partire da un betilo modanato seguito da una *kline*, sulla

⁵⁹⁶ Su questa serie di rilievi la bibliografia è molto ampia: Hauser 1889, pp. 189-199, con primo elenco delle repliche; Picard 1934; Watzinger 1946-47; Picard 1964; von Hesberg 1980, pp. 272-274; Hundsaltz 1987; Pochmarski 1990, pp. 97-108, 297-301, nn. 1-32; Polito 1994, pp. 65-84 (con elenco repliche a p. 76, nota 34); Micheli 1998, pp. 22-24 (con elenco repliche a p. 32, nota 176); Moreno 1999; Sinn 2000, pp. 394-403; Gasparri 2010, pp. 72-76, n. 20 (E. Doderò).

⁵⁹⁷ Secondo l'interpretazione fornita per la prima volta da Visconti 1804, p. 12.

quale sono sdraiate due figure: una prima femminile, l'altra di giovane imberbe che mostra di prospetto il torso nudo e muscoloso e di profilo volge la testa riccioluta verso il personaggio incedente, che avanza verso di lui da destra, invitandolo col braccio destro sollevato. La figura, accomodata su un grosso cuscino su cui poggia il braccio sinistro, presenta le gambe avvolte in un leggero *himation*; accanto ad essa una donna, che è assente in alcune repliche⁵⁹⁸, con atteggiamento rilassato e al contempo vigile, è intenta ad osservare la scena accompagnando il mento con la mano destra. I capelli sono avvolti in un *sakkòs*, le spalle scoperte e una veste tenuta stretta al corpo come in un gesto di compostezza. Dinnanzi alle due figure, in primo piano, si distingue una *trapeza*, riccamente imbandita, sorretta da tre gambe leonine. Sullo sfondo si intravede una seconda *kline* su cui poggia una nebride in evidente connessione, quale attributo, con l'imponente figura centrale riconoscibile come un Dioniso, ritratto in forme senili secondo il tipo Sardanapalo⁵⁹⁹. Il dio nella chioma e nella barba richiama elementi arcaistici, il corpo segue invece un'impostazione legata a prototipi di IV secolo⁶⁰⁰. Il corpo grave appare sbilanciato all'indietro ad indicarne l'ebbrezza, sorretto faticosamente da un piccolo Satiro che lascia che un braccio pesante e fiacco poggi sulla sua testa. Con impostazione quasi del tutto combaciante, di questo tipo è conservato al Museo Nazionale Romano un esemplare a tutt'ondo⁶⁰¹. Chiude la prima scena un pilastro, posto alle spalle di Dioniso, da cui pende un *parapetasma* celante in parte una quinta architettonica composta dalla parete di un muro e da un basso edificio avente una copertura di travi lignee e tegole. A fungere da elemento di raccordo tra i nuclei figurativi è un secondo edificio finestrato più alto, arretrato rispetto al primo. Solo una parte delle repliche possiedono uno sfondo architettonico costituito da ambienti coperti ed un muro. Segue a Dioniso un corteo di personaggi capitanati da un Satiro danzante nudo; questi porta un lungo tirso sulla spalla che obliquamente attraversa le due scene funzionando quale ulteriore elemento di congiunzione. Alle spalle del Satiro vi è un Sileno, dal profilo goffo e massiccio, intento a suonare il doppio flauto, solo parzialmente coperto da un drappeggio che lascia scoperti i genitali. Con questo secondo personaggio del corteggio di Dioniso si può senza dubbio alcuno riconoscere il volto del frammento di *Cales*. Un altro Satiro, col corpo nudo e dalla muscolatura slanciata, porta un otre sulla spalla; muovendo verso sinistra incede sulle punte dei piedi e rivolge il capo all'indietro. La scena è sigillata da un ultimo Satiro che regge tra le braccia una Menade ebbra avvolta in un pannello e questa risulta sbilanciata in avanti poiché stordita dall'ebbrezza e porta tra le mani un timpano.

Un cospicuo gruppo di repliche neoattiche suggella un'iconografia ben riconoscibile come *theoxenia*; ad accomunare tutti i rilievi marmorei a noi noti è la giustapposizione tra una scena di *dexiosis* e il *thiasos* dionisiaco che prevede, talvolta, uno sfondo architettonico generalmente articolato su due livelli. Ai fini di un puntuale esame critico della figurazione, più importanti risultano, invece, le divergenze scaturite dalla presenza

⁵⁹⁸ Secondo Polito 1994, p. 76, nota 134 l'assenza sarebbe dovuta a rilavorazioni moderne.

⁵⁹⁹ Sul tipo vd. da ultimo Gasparri 2009, pp. 127-130, n. 34 (C. Capaldi), con bibl. prec.

⁶⁰⁰ Così Polito 1994, p. 77.

⁶⁰¹ Polito 1994, p. 77.

o meno di un cesto pieno di maschere posto ai piedi della *kline* oltre alla più accurata resa di particolari dell'ambientazione architettonica.

Le maschere sembrano costituire una costante negli esemplari integri ad oggi conosciuti come anche in alcuni frammenti; quanto alla resa di dettagli delle strutture architettoniche questa appare contemplata unicamente dal rilievo Maffei, oggi a Londra, e viene considerata dal Watzinger come un'aggiunta dei copisti di età augustea risultata dalle influenze delle decorazioni parietali di II e III stile che si sarebbero oltremodo sviluppate attestandosi nelle produzioni di rilievi paesistici neoattici coevi⁶⁰².

Si è concordi nel ritenere che la maggior parte delle repliche note proviene da Roma; è largamente condivisa la datazione al terzo quarto del I sec. a.C. della base del Vaticano⁶⁰³, che può essere intesa come originaria attestazione della composizione iconografica nella sua completezza. Quest'ultima manca delle quinte architettoniche. La scelta potrebbe essere stata determinata dall'esiguità dello spazio; tale ipotesi trova conferma nel singolare taglio dato al tirso, fortemente inclinato, portato dal primo Satiro del corteggio.

Il ritrovamento di due crateri tipo Pisa, oggi al Museo del Bardo, provenienti dai materiali del carico del relitto di Mahdia⁶⁰⁴, datati poco dopo il 100 a.C., e di una lastra Campana di età augustea conservata al British Museum⁶⁰⁵, hanno rappresentato un ottimo elemento per l'individuazione del *Vorbild* e di un suo inquadramento cronologico. Ricorre su tali materiali il tema del Dioniso ebbro assistito da due Satiri; i crateri, in particolare, riflettono l'iconografia del corteggio del dio, seppur sconvolgendone la sequenza, senza però fare accenno alla scena riguardante la *theoxenia*. La lastra, al contrario, restituisce unicamente la scena con la *kline* modificando la posa della donna da distesa a seduta. Inoltre, considerando la ricorrenza sui crateri di Mahdia della scena del sandalo scalzato dal Satiro, in chiara connessione con la *dexiosis*, si deve presumere che il modello fosse stato già formulato intorno alla fine del II sec. a.C.

Si evince, dunque, che il modello tardo-ellenistico è nato da prototipi di diversa estrazione, mescolati e accostati liberamente e può, quindi, essere ritenuto una creazione di matrice alessandrina o ateniese, circoscrivibile entro la metà del II sec. a.C.⁶⁰⁶. Nella stessa ottica si guarda all'impostazione classica del giovane sdraiato sulla *kline* così come alla nascita tardo-prassitelica del "Sardanapalo" nonché all'utilizzo di sapore tardo-ellenistico del tema del *thiasos*. Quanto al *thiasos* si pensi alla lastra, di fine II - inizi I sec. a. C., conservata ai Musei Vaticani, che descrive un vivace corteggio notturno. Vi è un labile ma suggestivo legame tra gli esemplari neoattici e alcuni rilievi di matrice funeraria. Lo spunto deriva dalla lunga serie di rilievi con banchetto funebre in cui ci si imbatte nel motivo dell'accoglienza di un Dioniso da parte di una coppia di figure

⁶⁰² Watzinger 1946-47; si veda inoltre von Hesberg 1986.

⁶⁰³ Si veda soprattutto von Hesberg 1980.

⁶⁰⁴ Grassinger 1991, p. 215, nn. 55-56.

⁶⁰⁵ Borbein 1968, pp. 183-185.

⁶⁰⁶ Polito 1994, p. 77.

sdraiate su una *kline*. In un rilievo del Louvre della seconda metà del III sec. a.C.⁶⁰⁷ l'età dei personaggi risulta invertita; compaiono un Dioniso ritratto in età giovanile e un'anziana donna distesa sulla *kline*. Ciò che connota, in questo caso, il rilievo è la presenza di un serpente che inserisce la raffigurazione nel contesto dei rilievi funerari. Dallo stesso ambito provengono molti altri confronti che ripetono la scena di *dexiosis* tra cui un rilievo conservato al Museo Barracco⁶⁰⁸ in cui è lo stesso defunto, ritratto con postura affine e affiancato da una figura femminile, ad invitare un citaredo sorretto da un Satiro nudo.

Un motivo precursore potrebbe essere individuato in un originale greco databile alla prima metà del II sec. a.C. rinvenuto mediante un rilievo frammentario oggi conservato al Museo Gregoriano Profano⁶⁰⁹: in esso sono riconoscibili diversi elementi della figurazione riconducibili alla creazione del *Vorbild*.

Ad oggi resta incerta, nonostante le numerose letture proposte, l'interpretazione iconografica. Tralasciando il mito di *Ikarios* che, prevedendo un'ambientazione bucolica, mal si presta alla tenera età del giovane che accoglie Dioniso, incerta rimane anche l'identità del coprotagonista della scena. Il valore attribuibile alla *theoxenia* viene dunque messo in discussione. Alcuni elementi tacciono necessariamente nell'attribuzione del *Vorbild* perché attestati sugli esemplari più tardi: è il caso del cesto di maschere che lega la figurazione all'ambito teatrale, così come la presenza del *parapetasma* che trova precedenti in rilievi a soggetto teatrale. La stessa identificazione di Dioniso, che incede verso un giovane riconoscibile, in questo caso, come attore, poeta o giovane artista, e della donna quale Musa o personificazione della *Paidia* o della *Techne* risulta forzata se si osservano particolari come la complicità tra i due personaggi che condividono un'unica *kline* e il peculiare vezzo dell'armilla portata sul braccio dalla donna.

Tali particolari lascerebbero ricondurre la figura femminile ad un'etera, compagna o consorte dell'artista, che colta di sorpresa dall'arrivo del dio accosterebbe, con un gesto di pudore, la veste al petto⁶¹⁰. La figura andrebbe altresì intesa come figura mitica in connessione con quella del giovane disteso. L'articolata composizione e lo sfondo architettonico denotano una chiara pertinenza della figura maschile all'ambito mitico; chiari sono i rimandi alle parziali nudità dei defunti nei rilievi funerari come anche di filosofi e poeti, si pensi a Menandro ad esempio, differenziati unicamente dall'utilizzo di una testa ideale⁶¹¹.

Altre sono le ipotesi suggerite. Una prima, alla quale si è dato credito, è quella di Ennio Quirino Visconti che vede nella scena l'arrivo di Dioniso nella casa di *Ikarios*; troppe risultano le incongruenze, come già accennato. Un'altra delle interpretazioni tradizionali riconosce nella figura sdraiata la persona di Menandro⁶¹² ma, esistendo un'iconografia specifica per questa figura riconoscibile proprio attraverso la testa ritratto su

⁶⁰⁷ Inv. Ma 741. Hamiaux 1998, pp. 175-176, n. 194.

⁶⁰⁸ Inv. 118. Polito 1994, p. 79, fig. 11.

⁶⁰⁹ Inv. 1346. Sinn 2006, pp. 65-72 (con bibl.).

⁶¹⁰ Polito 1994, p. 80; Gasparri 2010, p. 80 (E. Dodero).

⁶¹¹ Polito 1994, p. 79.

⁶¹² Picard 1934.

torso ideale, dobbiamo escludere che si tratti di questo poeta. Hauser⁶¹³ e Micheli⁶¹⁴ vi individuano poi un poeta o un attore vittorioso in un agone. Nell'originale si riconoscerebbe l'*anathema* di una compagnia di artisti probabilmente concepito a seguito di una vittoria ottenuta ad Atene o anche ad Alessandria. Proprio nel regno lagide è pregnante il culto dionisiaco nell'ideologia dinastica. L'interpretazione risulta convincente ad eccezione dell'identificazione del personaggio maschile con un poeta o attore dal momento che mancano gli attributi peculiari. Le maschere, mancando su alcune repliche, sarebbero da considerarsi una semplice scelta artistica del committente.

Il motivo precursore potrebbe rintracciarsi in un dipinto ispirato a quello celebre di Parrasio⁶¹⁵ o nell'ambito dei rilievi votivi che mutuano alcuni elementi da quelli funerari. Ad ogni modo la volgarizzazione iconografica è molto rapida; il motivo si presta ad una rapida ricezione da parte delle officine neoattiche che sapientemente ne colgono il potenziale decorativo.

Nonostante le evidenti affinità con i cc.dd. rilievi deliaci⁶¹⁶ mal si concilia l'incasellamento delle repliche col tema della *theoxenia* nell'ambito della propaganda iconografica di Augusto, sapientemente studiata, a cavallo del suo principato e negli anni di contrapposizione con Antonio.

A differenza dei rilievi apollinei, che contemplan funzioni politiche e prevedono una scena di facile lettura, quelli dionisiaci seppur contemporanei e probabilmente derivanti dalle stesse botteghe, non risultano di immediata comprensione. Si datano alla prima età augustea la maggior parte delle repliche con sfondo architettonico; in generale la totalità delle repliche è datata entro il I sec. a.C. con persistenze, data la fortuna del motivo, fino al II secolo d.C.

Già dalla prima età imperiale fino alla media età imperiale il motivo con *theoxenia* viene adoperato a decorazione di ville di committenti romani quale pregevole elemento d'arredo la cui iconografia, lontana dalla sua originaria connotazione, può essere liberamente e variamente utilizzata.

2.5. Dioniso e il suo corteggio

Le rappresentazioni a soggetto dionisiaco, nelle quali compaiono Dioniso o il suo corteggio, separatamente o congiuntamente, durante danze estatiche o atteggiamenti più compassati sono sempre legate alla sfera culturale e costituiscono la più diffusa e amata tematica di epoca tardo-ellenistica e romana. Questo vale in parte anche per i rilievi neoattici, per i quali, come è stato osservato nei capitoli precedenti, il discorso tematico

⁶¹³ Hauser 1889, p. 197.

⁶¹⁴ Micheli 1998, p. 24.

⁶¹⁵ Micheli 1998, p. 24.

⁶¹⁶ Vd. capitolo 2.3.1.

non è sempre immediatamente inquadrabile. La Campania ha restituito una serie di manufatti di particolare interesse, in virtù sia della loro conformità sia, soprattutto della loro difformità dai modelli canonici e più diffusi nel repertorio neoattico.

Probabilmente rinvenuto nella Casa dei Cervi ad Ercolano è un rilievo con corteggio dionisiaco che si distingue per l'eccelsa qualità esecutiva e i residui di pigmetazione (**cat. 22**). Si tratta di una lastra rettangolare nella quale si susseguono rivolti verso destra: un Satiro⁶¹⁷ - che per praticità chiameremo tipo 1 - danzante con pelle ferina avvolta intorno al braccio sinistro sollevato e tirso nella destra ritratta, al suo fianco una pantera incedente ma ruotata con la testa verso il Satiro; un secondo Satiro⁶¹⁸ - tipo 2 - che procede in punta di piedi in una danza cadenzata mentre suona, mantenendolo con ambo le mani, l'*aulos*; a capo del corteo una Menade timpanistria⁶¹⁹ - tipo 1 - ritorta in movenze sfrenate e abbigliata con leggerissimo chitone aperto sul lato. Il rilievo, databile nella piena età augustea, riproduce tre figure molto spesso associate e ampiamente diffuse nel repertorio neoattico. Ne sono testimonianza altri manufatti campani, quali l'altare circolare da Pozzuoli (**cat. 43**) e il cratere a volute dalla Villa San Marco (**cat. 7**). Sull'altare di Pozzuoli sono rappresentati su due lati opposti una coppia costituita da Dioniso arcaistico e Menade versante e negli spazi di separazione sono inseriti un Satiro tipo 1, caratterizzato da un profilo più lineare e da una pelle ferina più ristretta, e una figura femminile mancante della parte superiore, che nella posizione del corpo ricorda la Menade timpanistria. Tuttavia, per la presenza di un lembo semicircolare dell' *himation* che ricade probabilmente dal braccio sinistro, la figura femminile dell'altare di Pozzuoli si deve mettere a confronto con una Menade, anch'essa con timpano, attestata su un candelabro agli Uffizi⁶²⁰, nonostante però rispetto a questa la figura dell'altare mostri una certa dipendenza dalla Menade timpanistria tipo 1 per l'apertura laterale del chitone. Questa figura di Menade rimanda probabilmente a modelli di epoca ellenistica, databili entro il III sec. a.C.

Sul cratere a volute dalla Villa San Marco (**cat. 7**), in una eclettica composizione di sapore puramente dionisiaco, oltre alla *Rundtanz* di Pan e le Ninfe in stile arcaistico⁶²¹, vi sono una serie di figure di Satiri e Menadi. *In primis* compare un Satiro tipo 2, suonante l'*aulos* e mancante della pantera ma, a differenza del rilievo di Ercolano, il corteggio è composto da figure danzanti che seguono schemi compositivi diversi: una timpanistria è assimilabile, seppur con qualche variante quale la posizione del mantello e la rotazione del capo in avanti, alla Menade attestata sul candelabro degli Uffizi; una flautista che fa da *pendant* al Satiro tipo 2 ma rimanda ad un modello tardo-classico attestato soprattutto sulla Tribuna di Eshmun⁶²²; infine una figura femminile quasi interamente nuda eccezion fatta per un mantello che, mantenuto sul braccio sinistro, ricade

⁶¹⁷ Hauser 1889, tipo 22; Cain 1985, tipo *Satyr 2a*; Golda 1997, tipo *Satyr 1a*.

⁶¹⁸ Hauser 1889, tipo 23; Cain 1985, tipo *Satyr 15a*; Golda 1997, tipo *Satyr 7a*; Bacchetta 2006, tipo *Satiro 2f*.

⁶¹⁹ Hauser 1889, tipo 24; Cain 1985, tipo *Mänade 1*; Golda 1997, tipo *Mänade 1*.

⁶²⁰ Cain 1985, pp. 130 tipo *Mänade 8a*, p. 156, n. 22. Sul tipo vd. anche Matz 1968, pp. 27-31.

⁶²¹ Vd. capitolo 2.6.

⁶²² Vd. capitolo 2.6 e 2.15.

in basso fino a coprire parte degli arti inferiori, è volta di spalle e, per il tirso stretto capovolto nella mano destra, è chiaramente identificabile come una Menade. Questa Menade purtroppo non trova alcun riscontro nelle produzioni coeve ma fu riprodotta a partire dal II sec. d.C. nel repertorio figurativo delle Menadi che ornavano le casse dei sarcofagi⁶²³. È probabile che per la pronunciata nudità della figura e la disposizione della figura, che sembra ricordare espedienti formali della cd. Callipige⁶²⁴, denunci l'ispirazione a modelli ellenistici.

Ritornando alla composizione della lastra di Ercolano con *thiasos* di due Satiri e Menade è necessario ricordare, per completezza di argomentazione e per la comprensione del valore iconografico di questo soggetto, la presenza dei medesimi *Bildtypen* su altri importanti manufatti. *In primis* si deve menzionare il vaso di *Salpion* al Museo di Napoli⁶²⁵, di qualche decennio più antico della lastra di Ercolano, sul quale un *thiasos* accompagna la consegna del piccolo Dioniso ad una delle Ninfe di Nysa, probabilmente derivante da un modello di IV sec. a.C.; tra questi compaiono i due Satiri tipo 1 e 2 e la Menade che, tuttavia, si dispongono secondo un ordine variato, poiché la Menade timpanistria è al centro fra i due Satiri. La stessa composizione, che contempla anche la consegna del piccolo Dioniso, è riproposta su un puteale dei Musei Vaticani di epoca tardo-repubblicana⁶²⁶. A differenza del cratere di *Salpion* la sequenza dei tre personaggi del *thiasos* segue lo schema del rilievo di Ercolano. I soggetti dovevano ritornare inoltre su un puteale frammentario a Mantova⁶²⁷ che conserva solo la terminazione del braccio proteso del Satiro tipo 1 e il Satiro tipo 2, e in modo separato su alcuni candelabri, che riproducevano sia i tre soggetti insieme⁶²⁸ sia separatamente⁶²⁹. Come crateri si devono menzionare oltre a quello di *Salpion*, quello di *Sosibios*, dove compare tra le varie figure una replica del Satiro tipo 2, un frammento ad Adolphseck⁶³⁰, dove si conservano il Satiro tipo 1 e la Menade timpanistria alle sue spalle, due frammenti mal conservati del

⁶²³ Matz 1968, p. 35, tipo TH 40.

⁶²⁴ Per questa statua vd. da ultimo Gasparri 2009, pp. 73-76, n. 31 (S. Pafumi).

⁶²⁵ Da Formia, inv. 6673. Fuchs 1959, pp. 140-143, 166, n. 17, tavv. 27a, 29a-b; Hanfmann, Moore 1969-70, pp. 43-44; *LIMC* III (1986), s.v. *Dionysos/Bacchus*, p. 552, n. 146 (C. Gasparri); Grassinger 1991, pp. 175-177, n. 19 (con bibl.); *Palazzo del Quirinale* 1993, pp. 147-151 (F. Rausa); Cain, Dräger 1994, p. 817; Cain 2007, pp. 86-89, fig. 8; *Luxus* 2007, p. 226, n. 4.3 (M. Stanke); Saladino 2007-08, pp. 332-335; Slavazzi 2010, p. 5; *Augusto e la Campania* 2014, p. 64, n. IV.24 (S. Tuccinardi).

⁶²⁶ Galleria dei Candelabri, inv. 2576. Lippold 1956, pp. 240 ss., tav. 112-113; Fuchs 1959, p. 113 nota 21, p. 140 nota 113, p. 141 nota 127d, p. 172 n. 21; Stefanidou Tiveriou 1979, p. 103, nota 3; Froning 1981, p. 140; *LIMC* III (1986), s.v. *Dionysos/Bacchus*, p. 552, n. 147; Hundsalz 1987, p. 10, nota 34; Grassinger 1991, p. 90; Golda 1997, p. 97, n. 41.

⁶²⁷ Palazzo Ducale, inv. 6707-08. Fuchs 1959, pp. 64 ss., 141, nota 127f, p. 177 n. 5; Golda 1997, n. 19; Rausa 2000, pp. 64-67.

⁶²⁸ Newby Hall, inv. 8. Cain 1985, pp. 164-165, n. 50 (ordine del vaso di *Salpion*); Roma, Palazzo dei Conservatori, inv. 2050. Cain 1985, p. 177, n. 78 (ordine della lastra di Ercolano); disperso ma noto da disegno. Cain 1985, p. 204, n. 157 (ordine del vaso di *Salpion*).

⁶²⁹ Parigi, Louvre, inv. Ma 225. Cain 1985, p. 169, n. 60 (Satiro tipo 1); Roma, Musei Vaticani, Galleria dei Candelabri, inv. 2408. Cain 1985, pp. 183-184, n. 98 (Satiro tipo 1); Roma, Museo Nazionale Romano, inv. 108882. Cain 1985, pp. 179-180, n. 85 (Menade timpanistria); Venezia, Museo Archeologico, inv. 35. Cain 1985, p. 196, n. 123 (Menade timpanistria).

⁶³⁰ Museum Schloß Fasanerie, inv. A Ma 52. Grassinger 1991, p. 225, *Anhang A*.

Satiro tipo 1 su due crateri nella villa Celimontana di Roma⁶³¹ e a Providence⁶³², e un ultimo cratere nel Nelson Atkinson Museum di Kansas City, non considerato da Grassinger, nel quale, in un fregio composto da un *thiasos* dionisiaco, compaiono il Satiro tipo 1 e la Menade timpanistria⁶³³. Il solo Satiro tipo 1, fortemente integrato, decorava una base circolare o un puteale per la forma convessa del frammento, conservato ai Musei Vaticani⁶³⁴ e una lastra anfiglifia rinvenuta a Roma in via Flavia⁶³⁵. Infine il Satiro tipo 1 e forse la Menade dovevano comparire su un altare circolare attestato a Capri in collezione Coleman nella sua villa Narcissus⁶³⁶: il manufatto, oggi disperso, è conservato solo per metà e tra la Menade e il Satiro è posta una delle Menadi danzanti attribuite a Callimaco.



Fig. 74: Londra, British Museum. Rilievo con *thiasos* dionisiaco.

Assumono una particolare rilevanza, di contro, le attestazioni su lastra, sia per la comprensione della consequenzialità dei personaggi sia per il confronto diretto con la lastra di Ercolano. Presso il British Museum è conservata una lastra proveniente dalla

⁶³¹ Grassinger 1991, n. 52.

⁶³² Grassinger 1991, n. 27.

⁶³³ Inv. 32.160. Cohon 1992, pp. 319-326.

⁶³⁴ Museo Gregoriano Profano, inv. 10420. Fuchs 1959, p. 141, nota 127e; Sinn 2006, pp. 217-219, n. 76.

⁶³⁵ Vaglieri 1908, p. 349, fig. 2.

⁶³⁶ Touchette 1995, p. 38 nota 250, pp. 39-40 note 263, 267, p. 65 n. 1, tav. 5. Ho potuto verificare nella collezione di antichità ancora presenti nella villa l'assenza di questo interessante manufatto, evidentemente rivenduto dopo la morte del pittore. I materiali della collezione sono di incerta provenienza vd. Iasiello 2011a, pp. 241-245.

villa di Sette Bassi lungo la via Appia⁶³⁷, la quale presenta la stessa composizione del rilievo di Ercolano. La lastra del British Museum mostra uno stile più secco e incisivo, databile nei primi anni del II sec. d. C., dal punto di vista compositivo mostra una disposizione più serrata dei personaggi. Più prossima all'esemplare di Napoli è invece la replica del Louvre, databile in epoca tardo-repubblicana⁶³⁸, mentre altri esemplari di lastre attestano l'assenza del Satiro tipo 1, come nel caso della lastra del Museo del Prado di Madrid⁶³⁹ e una lastra dei Musei Vaticani fortemente integrata⁶⁴⁰. Una lastra dei Musei Vaticani presenta invece soltanto il Satiro tipo 1, al quale si aggiunge Dioniso ebbro appoggiato ad un Satiro ed un vecchio Sileno che trasporta un cratere⁶⁴¹. I tre personaggi saranno poi definitivamente assunti nel repertorio figurativo dei sarcofagi, anche con alcune varianti⁶⁴².

Gli studiosi hanno cercato di comprendere l'origine di questa composizione ma anche di numerose altre presenti nel repertorio figurativo tardo-ellenistico, vagliando la possibilità che esse si ispirino a modelli classici, reinterpretati secondo le modalità espressive ellenistiche, o della replica più o meno fedele di un originale di epoca classica. La diffusa ricorrenza delle tre figure, per lo più in associazione, e la loro sostanziale uniformità compositiva inducono a pensare che esistesse un prototipo ben preciso e piuttosto noto, dal quale gli scultori neoattici hanno attinto, sia replicandolo singolarmente sia mescolandolo ecletticamente con altre figure e altre scene, come per il cratere di *Salpion*. Come già notato da Cain⁶⁴³ e Grassinger⁶⁴⁴, il motivo della danza nell'ambito del corteo dionisiaco si diffonde a partire dal IV sec. a.C. ed è testimoniato sui vasi a figure rosse mentre nella scultura a rilievo si ritrova solo nel noto monumento di Lisicrate, datato al 335/4⁶⁴⁵. Le danze di epoca tardo-classica sono solitamente meno animate e intense di quelle rappresentate sui rilievi tardo-ellenistici. Il Satiro tipo 1 nella sua danza estatica è composto ed equilibrato e con esso si possono confrontare solo figure di Satiri più contorti pur mantenendo un simile impianto e disegno di base, che presuppongono una più profonda interpretazione ellenistica del modello, quali i Satiri presenti sul cratere Borghese o su quello Corsini e su un cratere a Sparta⁶⁴⁶ ma soprattutto il Satiro con

⁶³⁷ Inv. 703.128. Smith 1892-1904, n. 2193; Fuchs 1959, p. 141, nota 127c; Neudecker 1988, p. 208, n. 50.6; Grassinger 1991, p. 90, nota 15; Bignamini, Hornsby 2010, p. 138, n. 7.

⁶³⁸ Fuchs 1959, p. 141, nota 127b; Grassinger 1991, p. 90, nota 15.

⁶³⁹ Inv. 90E. Fuchs 1959, p. 141, nota 127i; Grassinger 1991, p. 90, nota 16; Schröder 2004, pp. 259 ss., n. 159; Schröder 2009, pp. 202-204, n. 22.

⁶⁴⁰ Galleria delle statue, inv. 418. Amelung 1908, n. 659; Fuchs 1959, p. 141, nota 127h; Grassinger 1991, p. 90, nota 16. Il Satiro tipo 2 è presente anche su un *oscillum* da Ostia, vd. Bacchetta 2006, n. T90, su un *oscillum* a Detroit, che attesta la particolare unione con la pantera solitamente associata al Satiro tipo 2, vd. Touchette 1995, p. 71, n. 12, e poi su un tondo al British Museum, vd. Hundsalz 1987, p. 168, n. K 55.

⁶⁴¹ Inv. 806. Amelung 1908, n. 438, tav. 78; Fuchs 1959, p. 142, nota 129, p. 158, nota 76; Pochmarski 1990, p. 302, n. R 47.

⁶⁴² Vd. Matz 1968, tipi TH 1, TH 11, TH 54.

⁶⁴³ Cain 1985, p. 124.

⁶⁴⁴ Grassinger 1991, p. 82.

⁶⁴⁵ Su questo vedi soprattutto Ehrhardt 1993; Alemdar 2000.

⁶⁴⁶ Grassinger 1991, p. 82.

braccio sollevato del *calathus* marmoreo dei Musei Vaticani⁶⁴⁷. Allo stesso modo il Satiro tipo 2 danzante e intento a suonare il flauto è noto in altre redazioni tardo-ellenistiche che accentuano la sfrenatezza della danza, come nel cratere di Londra⁶⁴⁸ o nel *calathus* marmoreo dei Musei Capitolini⁶⁴⁹. A differenza delle ipotesi di Fuchs, in parte seguite per i singoli soggetti da Matz e Cain, Grassinger ritiene che per la commistione di stili ed espressioni formali con esempi tardo-ellenistici o propri delle produzioni neoattiche i Satiri tipo 1 e 2 e la Menade timpanistria debbano essere considerate creazioni tardo-ellenistiche o romane⁶⁵⁰. La loro ricorrenza e la loro sostanziale uniformità giocano a favore della fama e dell'importanza di questo modello, che, pur rientrando tra le *Schöpfungen* di stampo ellenistico, doveva essere stato elaborato per la decorazione di un monumento di rilievo. A differenza di altre composizioni tardo-ellenistiche, il *thiasos* qui presentato mostra una certa pacatezza e una maggiore compostezza, specialmente ravvisabile nella disposizione di profilo e nell'equilibrata cadenza dei passi, che presuppongono comunque una certa impronta tardo-classica.



Fig. 75: Madrid, Museo del Prado. Rilievo con *thiasos* dionisiaco.

Nella ricezione di epoca romana di questo modello la teoria di Satiri e Menadi trova la prima concezione sul cratere di *Salpion*, costituendo il corteo animato che accompagna Hermes nella consegna di Dioniso infante alla Ninfa. Il cratere, che giova di una successiva riproposizione nel puteale dei Musei Vaticani, testimonia una consueta usanza degli scultori neoattici nella giustapposizione di un corteo danzante o estatico in

⁶⁴⁷ Galleria dei Candelabri, inv. 2618. Grassinger 1991, pp. 206, n. 46.

⁶⁴⁸ British Museum, inv. 2501. Grassinger 1991, n. 14.

⁶⁴⁹ Inv. 14. Grassinger 1991, n. 31.

⁶⁵⁰ La stessa deduzione è ripresa nei testi successivi come Schröder 2004, pp. 259 ss., n. 159 e Sinn 2006, pp. 217-219, n. 76.

associazione ad una divinità trainante. Nelle redazioni successive, a partire dalla splendida lastra di Ercolano, il *thiasos* è realizzato su lastre rettangolari o sezionato sulle facce dei candelabri. Rimane, tuttavia, difficoltosa la ricomposizione dell'originaria sequenza dei personaggi, data la varietà delle attestazioni. Nel vaso di *Salpion*, l'esemplare più antico nel quale ricorre questo *thiasos*, la sequenza prevede il Satiro tipo 1 - in questo caso privo di pantera⁶⁵¹ -, la Menade timpanistria e il Satiro tipo 2. L'ordine è riproposto sul puteale dei Musei Vaticani, di qualche anno più recente, con la comparsa della pantera accanto al Satiro tipo 1, mentre nel frammento di Adolphseck la Menade timpanistria segue il Satiro tipo 1. La sequenza più ricorrente, tuttavia, è quella riscontrata sulla lastra di Ercolano, nella quale l'incertezza evidente nella diversa spaziatura dei personaggi è dovuta ad un errore dello scalpellino nel copiare cartoni che dovevano necessariamente essere diversi per ogni singolo personaggio. Lo stesso ordine si ravvisa sulle altre lastre, anche in quelle nelle quali manca il Satiro tipo 1, mentre nei candelabri non è del tutto indicativo. Secondo Grassinger⁶⁵² l'unità e il ritmico incedere del *thiasos* sono più genuinamente espressi nel cratere di *Salpion*, la cui composizione dovrebbe rispecchiare più fedelmente l'archetipo tardo-ellenistico. Ritengo che, se anche la presenza nel mezzo di un flautista è ben giustificata da un celebre antecedente quale la Tribuna di Eshmun, nella quale la flautista e la citarista sono al centro di un gruppo di Ninfe convergenti da destra e da sinistra verso di loro, è più verosimile proporre una disposizione che pone come guida il Satiro flautista, che con il suo incedere cadenzato dà inizio alla più animata e concitata danza estatica dei due compagni. Questa sequenza può forse anche essere giustificata dalla presenza dei vuoti creati dai personaggi, ben colmati nella disposizione del cratere di *Salpion*, mentre nella lastra di Ercolano le vesti e le pelli animali desinenti dai Satiri sembrano collidere e disarmonicamente intralciare la canonica consequenzialità visiva.

Un discorso del tutto affine si può affrontare per una lastra di grosse dimensioni rinvenuta a Pompei presso la Casa degli Amorini Dorati (**cat. 16**): conservata solo nella porzione superiore, raffigura un Satiro impostato secondo una rigida frontalità del corpo con la quale contrasta il capo dagli ispidi capelli ritorto con decisione verso sinistra e verso il basso; il braccio destro si avvolge intorno ad un tirso, mentre il sinistro, abbassato, poteva essere impegnato nello stringere qualche altro oggetto. Il soggetto non trova nessun confronto tipologico puntuale e deve essere considerato come un'invenzione di alta qualità di uno scultore, forse attivo in Campania. Uno dei Satiri che più si può avvicinare è presente sul puteale del Museo Nazionale di Tarquinia⁶⁵³, il quale nella sinistra mantiene il *lagobolon* e la *nebris* mentre con la destra trascina un capretto per le corna. La resa dei capelli a piccole ciocche ispide e agitate, che si estende in modo simile nella barba, insieme all'impostazione frontale del corpo è confrontabile con il Pan di una concitata rappresentazione dionisiaca presente sul vaso Townley presso il British

⁶⁵¹ Proprio per l'assenza dell'animale su questo esemplare e su altri Grassinger 1991, p. 90 e Sinn 2006, p. 218 ritengono che nell'originaria concezione del modello la pantera fosse assente.

⁶⁵² Grassinger 1991, p. 90.

⁶⁵³ Golda 1997, pp. 102-103, n. 52. Per il tipo Golda 1997, pp. 54-55, tipo *Satyr 5b*.

Museum, datato intorno al 40 a.C.⁶⁵⁴ Altri elementi, tuttavia, sembrano delineare la natura eclettica di questa composizione: la barba a punta, la severa frontalità del corpo, la marcata definizione dei muscoli, la torsione forzata del collo e del bacino e il geometrico squadro formato dal braccio sinistro rimandano ad espedienti di gusto arcaistico. Per questi elementi non può non essere citata la bottega che ha lavorato le quattro lastre di simili dimensioni in stile arcaistico dell'Area Sacra Suburbana di Ercolano, databili in epoca augustea. Al contrario però il rilievo di Pompei non può ascriversi ad una produzione di stile arcaistico. Tali elementi sembrano essere più sfumati e sottesi, in una chiave di lettura che può più verosimilmente collegare questo Satiro all'impostazione formale delle Menadi danzanti, attribuite a Callimaco, e le loro numerose varianti o rielaborazioni⁶⁵⁵ nelle quali spesso si osservano una rigida frontalità e una torsione innaturale delle membra, oltre ad un simile posizionamento del tirso. Il rilievo di Pompei, dunque, rinvenuto d'altronde in una *domus* ricca di elementi d'arredo caratterizzati da una certa preziosità ed un gusto retrospettivo, deve essere interpretato come una creazione, forse isolata, di stampo tardo-ellenistico basata sulla commistione di elementi classici e arcaistici.

Singoli Satiri estrapolati da un più complesso e variegato repertorio di figure danzanti compaiono su due, o meglio tre, particolari rilievi rinvenuti in due ville posizionate sulle sponde opposte del porto di Miseno (**cat. 47, 48**). Nella prima lastra compaiono due Satiri danzanti verso destra (**cat. 48**). Il primo incede avanzando il bacino e ritraendo la schiena, mentre, nudo, sostiene un capretto sulla spalla sinistra. Il capo è rivolto in avanti e avvolge con il braccio destro un tirso molto piccolo e corto. Questa figura di Satiro, come le altre che compaiono nelle lastre misenati, non trova precisi raffronti nelle produzioni neoattiche coeve. Una simile impostazione del corpo è attestata per un Satiro che compare sul puteale conservato nello Schloß Tegel a Berlino⁶⁵⁶, sul quale è raffigurata la scena di consegna del piccolo Dioniso alle Ninfe di *Nysa*, queste ultime però mancanti nella raffigurazione. Il *thiasos* che accompagna Hermes è composto da una Menade e da cinque Satiri, di cui tre sono varianti dello stesso tipo: rispetto al *Bildtypus* presente sulla lastra di Miseno questo Satiro, giovanile e con acconciatura simile, è rivolto all'indietro, mentre è significativo che uno dei tre stringa nella sinistra un tirso; è variato l'oggetto portato sulla spalla, in due casi un otre e nell'ultimo uno non definibile. Una figura molto simile compare anche su un candelabro del Museo Nazionale di Trento⁶⁵⁷, la quale non stringe nulla nelle mani ma rivolge il suo sguardo in avanti. Il capretto portato sulla spalla, se pure costituisse parte della variante di questo modello, non sarebbe sconosciuto nel repertorio figurativo dionisiaco, come si vede in un Satiro dall'impostazione simile ma maggiormente improntato alla sfrenatezza della danza, che compare su un puteale del Palazzo dei Conservatori⁶⁵⁸. La varietà di queste figure dan-

⁶⁵⁴ Inv. 2500. Grassinger 1991, pp. 169-172, n. 13.

⁶⁵⁵ Vd. Grassinger 1991, pp. 119-138; Touchette 1995; Joyce 1997; Donohue 1998-9; Barr-Sharrar 2006.

⁶⁵⁶ Golda 1997, pp. 74-75, n. 3, tipi *Satyr 4a-c*.

⁶⁵⁷ Inv. 5299. Cain 1985, p. 192, n. 113, tipo *Satyr 3*.

⁶⁵⁸ Inv. 2421. Golda 1997, pp. 95-96, n. 38, tipo *Satyr 3a*.

zanti ha fatto propendere gli studiosi, e soprattutto Fuchs⁶⁵⁹, verso l'ipotesi che esistesse un modello di IV sec. a.C. dal quale hanno origine queste rielaborazioni ellenistiche. È tuttavia più verosimile pensare che esistesse un repertorio ellenistico dal quale hanno attinto gli scultori che hanno variamente rielaborato il modello di questa figura, soprattutto nell'arco della metà e della seconda metà del I sec. a.C., quando si datano gli esemplari citati finora.

La seconda figura ha invece un atteggiamento molto diverso dalla prima, tanto da porsi quasi in antitesi con essa: il Satiro è stante, le gambe sono quasi piantate a terra, la sinistra avanzata e flessa, la destra più rilassata e arretrata; il corpo è frontale e il braccio destro è teso e sollevato in avanti mentre il sinistro è allo stesso modo teso ma ribassato; infine il capo è rivolto in avanti e leggermente inclinato. Risulta alquanto particolare l'assenza di attributi sia nelle mani sia sul corpo del Satiro e questo potrebbe costituire una scelta dello scultore, che vi ha ovviato posizionando le mani in modo anomalo, con le quattro dita dritte e il pollice in direzione opposta. Un personaggio simile, ma appunto con attributi, è riportato su un candelabro del Museo Nazionale di Palermo⁶⁶⁰, che deve essersi ispirato ad un modello comune alla figura in esame poiché presenta il braccio destro e la gamba destra di prospetto, espediente probabilmente mutuato dall'epoca classica⁶⁶¹. La posizione della testa è comune invece al più noto Satiro tipo 1 già descritto per la lastra di Ercolano, con il quale condivide anche la particolare distensione del braccio sinistro. Il confronto più diretto invece per la disposizione delle braccia, l'atteggiamento della testa e l'apertura delle gambe è il Satiro barbato del *calathus* marmoreo dei Musei Vaticani, già menzionato in precedenza. Dunque la prima lastra di Miseno emerge quale composizione eclettica e innovativa nel repertorio neoattico, che sottintende una revisione e un adattamento di motivi tipici del repertorio ellenistico da parte di una bottega attiva localmente.

Questo stesso discorso vale per la seconda lastra della città portuale flegrea (**cat. 47**), che, su uno stesso tipo di supporto e secondo modalità espressive comuni, propone un Satiro visto di spalle ma con il capo rivolto verso sinistra e intento a suonare un flauto, mantenuto nella mano sinistra. Anche in questo non è possibile rintracciare un confronto puntuale. Satiri danzanti, ritratti in un'ardita e concitata torsione del corpo sono comuni nel repertorio ellenistico, ma più raramente visti di spalle. Il soggetto più famoso, raffigurato in una vista dinamica di tre quarti, è il Satiro danzante del cratere Borghese con tirso in mano e testa reclinata⁶⁶². Da ciò che si può evincere dalla lastra lacunosa il Satiro poteva avere la gamba destra piegata e sollevata, mentre la sinistra fungeva da perno, esattamente come si ammira nel Satiro del cratere Borghese. Rispetto a questo modello la figura del rilievo di Miseno presenta uno schiacciamento della torsione che prevede la schiena vista frontalmente e la testa di profilo, ricordando in ciò la rigida schematizzazione del primo rilievo di Miseno. Tuttavia, la posizione di spalle con

⁶⁵⁹ Fuchs 1959, pp. 106 ss.

⁶⁶⁰ Cain 1985, p. 167, n. 56, tipo *Satyr 11b*.

⁶⁶¹ Cain 1985, p. 126.

⁶⁶² Inv. 86. Grassinger 1991, pp. 181-183, n. 23.

braccio piegato superiormente è attestato per un Satiro solo su un sarcofago attico⁶⁶³. Una simile posizione del braccio e della testa è utilizzata nella rappresentazione di una Menade presente sul già menzionato cratere Borghese e riprodotta anche sul cratere Dattili del Museo Nazionale Romano⁶⁶⁴. Sempre sul cratere Borghese è presente un altro Satiro volto di spalle che suona il flauto, con il capo però rivolto verso destra. Infine nel repertorio dei sarcofagi è attestato un Satiro molto simile al nostro, costituendo probabilmente il confronto più prossimo, il quale è volto di spalle e suona il flauto con il capo rivolto verso sinistra⁶⁶⁵. Rispetto al rilievo campano questo Satiro non solleva il braccio destro oltre il capo. La figura attestata su questo rilievo è stata probabilmente desunta dal cratere Borghese attraverso la commistione di modelli diversi, che creano una figura in sé poco armonica nell'atteggiamento e nella funzione: è infatti alquanto complesso immaginare una danza così animata che prevedesse al contempo l'uso di un flauto, laddove solitamente i Satiri che usano questo strumento incedono con passi più cadenzati.

L'ultimo frammento (**cat. 47**), erroneamente schedato insieme a quest'ultimo, è relativo ad un altro rilievo di dimensioni e spessore leggermente maggiori. Del frammento rimane solo il bacino di una figura che suona il flauto, mantenendolo rivolto verso il basso. L'elemento più particolare è costituito da una sorta di veste che cinge il bacino, che potrebbe far propendere verso l'identificazione con un Pan oppure con un Sileno.

Rimanendo sempre nel campo delle danze orgiastiche di ambito dionisiaco nelle quali però manca la figura del dio, è necessario esaminare lo splendido, seppur fortemente lacunoso, cratere di Capua (**cat. 69**). Nel campo figurativo, ricostruibile attraverso l'analisi autoptica dei frammenti superstiti supportata dalle fotografie antebelliche dell'Istituto Germanico di Roma, si possono enucleare tre gruppi. Il primo è costituito da due Menadi danzanti affrontate e inframezzate da una cista viminea aperta, dalla quale fuoriesce un serpente, che sottintende lo svolgimento di riti misterici⁶⁶⁶. La figura di sinistra suona il timpano, tenendo un tirso sulla spalla, ed è vestita con un lungo chitone altocinto. Per la disposizione arcuata e ritorta del corpo è assimilabile a numerose figure di timpanistrie di stampo ellenistico, note nella produzione neoattica e nei sarcofagi. Nessuna di queste figure tuttavia pone il timpano dietro la testa. Per l'atteggiamento del corpo questa figura si deve configurare come una variante della Menade di destra, attestata in alcune produzioni in entrambi i sensi, con e senza chitone. Tuttavia una lastra, già in collezione Massimo e poi Albani, venduta presso Sotheby's⁶⁶⁷, presenta una duplicazione speculare di una Menade che nello schema generale del corpo è perfettamente sovrapponibile al tipo attestato sul cratere di Capua. Anch'essa suona il timpano, portato in avanti, e stringe un tirso. Lo stesso tipo di Menade, in uno stile più raffinato, è riprodotto su un altare proveniente dal teatro di Italica⁶⁶⁸.

⁶⁶³ Matz 1968, p. 55, tipo TH 92.

⁶⁶⁴ Inv. 126366. Grassinger 1991, p. 195-197, n. 36.

⁶⁶⁵ Matz 1968, tipo TH 60.

⁶⁶⁶ *ThesCra* V (2005), s.v. *cista*, pp. 274-278 (I. Krauskopf).

⁶⁶⁷ *Sotheby's* 2012, p. 68, n. 59.

⁶⁶⁸ Luzón 1978.

La Menade di destra è quasi perfettamente speculare alla prima nella posizione del corpo, del busto e della testa, mentre varia lo strumento che suona con le mani, vale a dire la cetra, e l'abbigliamento, poiché la donna è seminuda e coperta solo da un leggero mantello svolazzante. Questa figura è attestata in questa forma solo nei sarcofagi⁶⁶⁹ mentre un simile atteggiamento è condiviso da Satiri che suonano il flauto. Secondo Matz l'utilizzo della cetra e la mancanza del chitone collidono con le rappresentazioni primo imperiali, ad esempio una Menade presente su una lastra Campana⁶⁷⁰, rappresentata però nel senso inverso e in questo simile alla prima Menade del cratere di Capua. La presenza di questa figura sul cratere tardo-repubblicano di Capua attesta l'origine ellenistica del modello, senza alcuna interpolazione dovuta agli scultori medio-imperiali attivi nella produzione dei sarcofagi.

Il secondo gruppo invece è composto nuovamente da due figure affrontate. Il personaggio di sinistra è un Satiro danzante: barbato e con testa all'insù, solleva braccio e gamba di destra mentre sulla spalla sinistra porta un otre coronata di edera. L'impostazione della figura trova riscontri in due giovani Satiri attestati il primo sul già citato puteale del Palazzo dei Conservatori⁶⁷¹ e su un puteale del Louvre⁶⁷². Invece si può notare una certa corrispondenza con un Satiro presente sul già menzionato candelabro di Trento, anche se invertito, e recante nella mano sinistra il *lagobolon*⁶⁷³, mentre per il gesto di portare un otre sulla spalla sinistra è necessario fare riferimento al Satiro della prima lastra da Miseno (**cat. 48**) e ai confronti in quel caso citati. In entrambi i casi i Satiri sollevano fortemente la gamba destra dal suolo e inclinano il busto all'indietro ma la posizione delle braccia e gli attributi non coincidono. Si tratta indubbiamente di una versione variata di un tipo di Satiro di epoca ellenistica.

Opposto al Satiro danzante è una strana versione di Pan: il dio, vestito con *nebris* e con braccio destro sollevato, sul quale è poggiato un tirso, è desinente in roccia nella parte inferiore del corpo⁶⁷⁴. Questa figura costituisce una rappresentazione del tutto anomala, che trova tuttavia una seconda replica in un frammento di cratere proveniente da Ostia⁶⁷⁵, che purtroppo documenta solo questa figura. Forse la composizione di questo soggetto può essere stata suggerita dalle numerose raffigurazioni del dio presente sui rilievi votivi greci⁶⁷⁶, nei quali spesso è adagiato su una roccia. Negli stessi rilievi il dio Acheloo, padre delle Ninfe, è sinteticamente rappresentato come una testa che fuoriesce da una roccia e anche in questo caso si può pensare ad un motivo ispiratore per la figura di questo particolare Pan.

⁶⁶⁹ Matz 1968, p. TH 6.

⁶⁷⁰ Rohden, Winnefeld 1911, tav. 16.

⁶⁷¹ Golda 1997, tipo *Satyr 2b*.

⁶⁷² Inv. Ma 679. Golda 1997, pp. 90-91, n. 31, tipo *Satyr 3f*.

⁶⁷³ Cain 1985, tipo *Satyr 4a*.

⁶⁷⁴ Secondo Cohon 1992, p. 328 la parte inferiore di Pan avrebbe questo aspetto poiché segno della mancata ultimazione della figura.

⁶⁷⁵ Museo Nazionale Romano, inv. 4203. Cohon 1992, p. 329, n. *Appendix II, 2*.

⁶⁷⁶ Vd. capitolo 2.6.

L'ultimo gruppo conservato riproduce un Sileno barbato e coronato di edera, che, ebbro e barcollante, si appoggia a un Satiro più giovane, cingendolo interamente con le braccia.

Un altro gruppo doveva essere rappresentato sopra ad una delle due anse ma di esso rimane solo uno strumento musicale a forma di campana, sicuramente i cimbali, e una gamba che fa perno su una pietra. Immagini di Satiri, Sileni e soprattutto di Dioniso ebbro che sono supportati nell'incedere da un giovane Satiro sono comuni nel repertorio figurativo greco a partire dall'epoca tardo-arcaica⁶⁷⁷. Tuttavia uno schema compositivo di questo tipo non è attestato precedentemente e la torsione delle figure, che predilige una visione posteriore e certa staticità, sembrano ispirarsi a modelli di epoca ellenistica, qui utilizzati in una nuova creazione.

Il cratere di Capua, databile nel terzo quarto del I sec. a.C., costituisce una composizione eclettica ma bilanciata nelle sue diverse parti. L'unicità e la particolarità delle figure presenti sul rilievo, note solo in varianti spesso sostanzialmente divergenti, e l'attestazione di un secondo cratere con il particolarissimo Pan potrebbero costituire le tracce di un tipo di cratere realizzato attraverso la giustapposizione eclettica di diverse figure e così replicato nell'arco del I sec. a.C., così come accade per altri crateri come quello Borghese o quello di Pisa. I soggetti qui presentati non trovano riscontro nelle produzioni coeve e risultano pertanto delle creazioni tardo-ellenistiche.

Scene, nelle quali predomina la danza estatica del seguito di Dioniso, senza la sua presenza, possono occupare anche una superficie più ampia in lastre dalla forma espansa a mo' di fregio. La decorazione di un rilievo (**cat. 9**) in marmo pavonazzetto rinvenuto a Pompei è costituita da una processione di Satiri divisibile in due gruppi: nella porzione centrale e destra del fregio è la scena principale, costituita da un vecchio Sileno ebbro portato su un mulo ma aiutato da due Satiri ai lati che tentano di sorreggerlo mentre Pan, posto in posizione più avanzata in compagnia di una pantera, stringe le redini dell'animale, trainandolo, e con l'altra mano solleva un *pedum*; nel lato sinistro altri due Satiri non sembrano prender pienamente parte alla processione, poiché il primo pur incidendo verso destra rivolge il capo all'indietro e trasporta sulla spalla un grosso cratere, mentre alle sue spalle il secondo personaggio è fermo e, sollevando la gamba destra su una roccia, mantiene un otre piena di vino. Si tratta indubbiamente di una composizione elaborata da una bottega locale che utilizza modelli neoattici desunti dalla cultura figurativa ellenistica ma rielaborati con uno stile più corsivo. Il motivo trainante della raffigurazione è costituito dall'ebbrezza del Sileno su mulo, che con la sua parziale staticità fornisce il legante tra i Satiri a sinistra e Pan a destra, il quale allude ad una processione dinamica. Questo motivo, in forma lievemente differente, ricorre su alcuni sarcofagi, nei quali, tuttavia, non ricopre mai la posizione centrale, ma costituisce un episodio accessorio e complementare del più generale partito decorativo incentrato sulla figura di Dioniso⁶⁷⁸. In precedenza, su un rilievo di Villa Albani⁶⁷⁹, è attestato in una forma simile,

⁶⁷⁷ Vd. Pochmarski 1990.

⁶⁷⁸ Matz 1968, tipo TH 118.

⁶⁷⁹ Villa Albani 1992, pp. 237 ss., n. 339 (R. Neudecker).

proprio Dioniso su mulo, costituendo forse il tipo più prossimo al modello originario di epoca ellenistica. Anche la figura di Pan, che con ogni verosimiglianza è stata unita ecletticamente dallo scultore del rilievo campano al motivo del Sileno ebbro, ricorre sui sarcofagi, nei quali solitamente il dio trascina la pantera sulla quale siede Dioniso⁶⁸⁰. In precedenza, però lo stesso tipo di Pan con pantera e *pedum*, che per l'assenza del motivo di trainare l'animale che gli è alle spalle è sollevato con la destra e non con la sinistra, è attestato nel repertorio neoattico⁶⁸¹ su due candelabri, uno agli Uffizi⁶⁸² e uno a Palazzo dei Conservatori⁶⁸³. I due Satiri sulla destra costituiscono invece l'eclettico accostamento di due modelli ben noti nella cultura figurativa della prima età imperiale. Il Satiro con otre, per la posizione del recipiente, posto sulla gamba destra sollevata e poggiata su una roccia, deriva da un modello statuario, collocabile nella prima età ellenistica, noto da diverse repliche e varianti, la cui notevole fortuna è peraltro testimoniata dalla riproduzione con diverse rielaborazioni nelle pitture, nei rilievi e nelle gemme⁶⁸⁴. Nel caso specifico dei rilievi è necessario menzionare un altare della seconda metà del I sec. a.C. a Madrid⁶⁸⁵, dove l'otre è poggiata però sulla spalla, e un rilievo tardo-ellenistico a Villa Borghese⁶⁸⁶. L'ultimo Satiro, recante sulla spalla un cratere è tipologicamente riconducibile allo stesso modello descritto per il Satiro con capretto sulla spalla di Miseno. Questo tipo è attestato in più varianti formali e con diversi attributi e non sorprende l'utilizzo di un cratere, che d'altronde ricorre anche, con schema invertito, su un candelabro a Copenaghen⁶⁸⁷.

Un'altra composizione improntata ad un forte dinamismo corre sulla superficie cilindrica della base, poi trasformata in puteale, già a Palazzo Francavilla proveniente con ogni verosimiglianza da Pozzuoli (**cat. 39**). La scena si può dividere in tre gruppi di personaggi, tutti Satiri, poiché tutti caratterizzati dalla coda e da orecchie a punta, alcuni giovani e imberbi, altri anziani e con barba: il gruppo centrale è costituito da due Satiri, uno giovane e uno anziano che, in posizione speculare e simmetrica, sollevano un masso al di sopra di un cesto ricolmo di grappoli d'uva; il secondo è intimamente connesso con il primo poiché un grosso bastone che funge da torchio è spinto verso il basso da tre Satiri, che vi approfondono molti sforzi e sono ritratti in pose molto contorte; un terzo gruppo, questo accessorio, è costituito da due Satiri incedenti verso destra che trasportano sulle spalle un otre che sembra essere molto pesante visto lo schiacciamento che subiscono i loro corpi. Il motivo fondamentale sul quale è imperniata questa composizione è costituito dalla spremitura dell'uva, funzionale alla produzione del vino, che significativamente è svolta dal seguito di Dioniso in persona. La scena principale, costi-

⁶⁸⁰ Matz 1968, tipo TH 104.

⁶⁸¹ Cain 1985, tipo *Pan 4*.

⁶⁸² Inv. 334. Cain 1985, pp. 155-156, n. 21.

⁶⁸³ Inv. 1115. Cain 1985, pp. 176-177, n. 77.

⁶⁸⁴ Sul tipo e le attestazioni Papini 2001. Vd. anche Marmora pompeiana 2008, pp. 211-213, n. E 5 (N. Inserra).

⁶⁸⁵ Museo Archeologico, inv. 2708. Dräger 1994, pp. 202-203, n. 28.

⁶⁸⁶ Herdejürgen 1997, pp. 485-486, fig. 9.

⁶⁸⁷ Inv. VIII 313. Cain 1985, p. 156, n. 23, tipo *Satyr 11a*.

tuita dai due Satiri del gruppo centrale, è nota nelle stesse forme in un cratere dei Musei Vaticani⁶⁸⁸, dove sul lato sinistro è posto un Sileno con flauto tratto dai rilievi di *Ikaros*⁶⁸⁹, mentre in un cratere ricomposto con integrazioni moderne al British Museum⁶⁹⁰ è replicata l'intera sequenza dei tre gruppi di personaggi. Questo tema è probabilmente collocabile in epoca tardo-ellenistica, allorquando si diffondono figure simmetriche nella posizione centrale di una composizione convergente visivamente verso il punto centrale su diversi supporti e solitamente i Satiri simmetrici e quasi speculari sostengono un cratere, come nel caso di un rilievo della seconda metà del I sec. a.C. ad Atene, la cui costruzione formale si ispira a modelli del IV sec. a.C.⁶⁹¹ Il gruppo del lato sinistro mostra una duplicazione del Satiro di sinistra del gruppo centrale, creando in tal modo una continuità visiva e un legante compositivo. Satiri che trasportano pesanti oggetti sulle spalle, otri o crateri sono comuni nelle rappresentazioni neoattiche. Tuttavia l'esempio più prossimo è un Satiro presente su due candelabri sui quali è rappresentato con cratere sulla spalla sinistra, schiena piegata e gamba sinistra sollevata⁶⁹². Si tratta in questo caso come anche per il gruppo di destra di un modello probabilmente elaborato in epoca tardo-ellenistica proprio in connessione con la funzione ornamentale che doveva ricoprire su supporti dalla superficie cilindrica. In questo senso la ripetizione su due esemplari e l'unità formale dei vari personaggi deve far pensare che il modello abbia previsto tutti i personaggi della base di Napoli. La raffigurazione dal punto di vista compositivo proposta sulla base di Napoli è confrontabile con il cratere di *Salpion*, per la divisione in tre gruppi, di cui il primo è improntato alla dinamicità, il terzo è più statico e strettamente connesso con il secondo, punto focale della composizione.

La tematica dionisiaca è però affrontata anche con un ritmo più statico, laddove è la natura a predominare e a fare da sfondo ad un mondo popolato di figure che si distribuiscono delicatamente nel campo figurativo su più piani e a più livelli. È questo il caso dei rilievi della collezione Temple provenienti da Cuma, i quali, parte di una stessa scena frammentata, riproducono in uno stile di epoca antonina una Menade vestita di chitone, che, seduta su una roccia, si poggia sul braccio sinistro (**cat. 59**) e due Satiri, seduti anch'essi su due rocce ad altezze diverse, che si distendono in modo quasi speculare portando la schiena all'indietro e un braccio in alto (**cat. 58**). In entrambi i casi non mancano le notazioni dionisiache, ben evidenti nonostante la frammentarietà dei rilievi, quale soprattutto la pelle ferina, che copre il busto della Menade ed è posta sulla seduta da parte dei Satiri. L'ambiente naturale è costituito dalle rocce sulle quali siedono le figure, rese attraverso linee piuttosto schematiche mentre la presenza di un pilastro tra i due Satiri sottintende l'ambientazione in un luogo sacro. Si tratta di un rilievo di ambito paesistico di eccezionale qualità esecutiva e compositiva. La Menade seduta e poggiata su un braccio ricorda esempi medio e tardo-ellenistici, come Peitho dei rilievi con per-

⁶⁸⁸ Inv. 2313. Grassinger 1991, pp. 202-203, n. 44.

⁶⁸⁹ Vd. capitolo 2.4.

⁶⁹⁰ inv. 2502. Grassinger 1991, p. 223, n. EIII1D

⁶⁹¹ Su questo vd. Grassinger 1991, p. 91.

⁶⁹² Cain 1985, p. 127, tipo *Satyr 12*.

suasione di Elena⁶⁹³ o una delle Muse del rilievo di Loukou e una di quelle del rilievo di Archelaos⁶⁹⁴. Soprattutto quest'ultima costituisce l'esempio più prossimo per la frontalità del busto rispetto alle gambe di profilo e per la gestualità del braccio destro. La stessa immagine ricorre inoltre su una coppa d'argento rinvenuta a Wardt-Lüttingen, nella quale Grassinger⁶⁹⁵ ha voluto riconoscere Giasone che offre doni nuziali a Creusa, la quale è seduta, rivolta verso sinistra, su un seggio e poggia il peso del corpo inclinato all'indietro sul braccio sinistro teso. I due Satiri sono invece volti di spalle, come spesso accade nei Satiri di stampo ellenistico in parte già visti e la loro ripetizione speculare, seppur non rigorosa, denota una certa mancanza di organicità della scena. È probabile che la scena oltre a queste figure complementari fosse arricchita dalla presenza di Dioniso. Un rilievo del Museo Archeologico di Mantova⁶⁹⁶ propone una simile articolazione delle figure, sedute e stanti, e un'ambientazione rocciosa resa con una simile linearità, così anche nella decorazione di un altare del Museo Archeologico di Venezia⁶⁹⁷, nel quale sono rappresentati, tutti su rocce coperte da pelle ferina, un Satiro disteso con coppa e un secondo Satiro affrontato ad una Menade nuda e di spalle, entrambi seduti. È presumibile immaginare, come in questo rilievo, la presenza di una o più Menadi in piedi e seminude, oggetto del desiderio dei Satiri ebbri e assisi, come accade nella decorazione di una delle facce di un altare della Galleria Borghese a Roma⁶⁹⁸, dove un Satiro seduto e di spalle tenta di svestire una Menade che gli è a fianco. Infatti a lato del Satiro di sinistra è conservata la parte inferiore di una figura femminile, verso la quale evidentemente egli protende le mani.

Rilievi di questo genere, con ambientazioni rocciose e figure dionisiache sono poi diffuse su altri rilievi, purtroppo frammentari ma più antichi poiché databili in epoca augustea, rinvenuti presso il foro di Cuma. Un primo frammento (**cat. 51**) rappresenta una scena la cui ambientazione sacra è avvalorata ancora una volta da un cista di vimini, verso la quale si inginocchia e pone la mano, scoperciandola, una donna vestita di chitone, mentre di una figura, che sembra di dimensioni maggiori, distesa su una roccia, rimangono solo i piedi coperti da pesanti stivali. La scena, più che una generica rappresentazione bacchico-sacrale, dovrebbe riprodurre i giochi di Dioniso fanciullo con Sileno sdraiato. Questa identificazione è deducibile attraverso il confronto con un rilievo, discusso più avanti poiché rivenuto a *Cales* e di datazione più tarda (**cat. 73**), verso la fine del II sec. d.C., sul quale è rappresentata nella stessa forma la Ninfa inginocchiata che scoperchia una cista e vi pone la mano all'interno e di fronte a lei, mollemente sdraiato su una roccia, un Sileno, che calza pesanti stivali. Un rilievo, conservato al Museo di Napoli e proveniente da Pozzuoli (**cat. 42**), rappresenta una scena simile a quelle discusse finora e ad esse tipologicamente assimilabile: si tratta di un frammento che conserva le gambe di un Satiro, verosimilmente seduto su una roccia di cui si vede la

⁶⁹³ Vd. capitolo 2.14.

⁶⁹⁴ Vd. capitolo 2.8.

⁶⁹⁵ Grassinger 1997.

⁶⁹⁶ Hundsalz 1987, pp. 182-183, n. K77.

⁶⁹⁷ Inv. 263. Dräger 1994, pp. 261-264, n. 114.

⁶⁹⁸ Inv. 1. Dräger 1994, pp. 220-221, n. 49.

terminazione in basso, il quale suona un *kroupezion* con i piedi. Pur nella lacunosità del pezzo, il frammento si può parzialmente ricostruire sulla base di un rilievo paesistico della Glyptothek di Monaco⁶⁹⁹, sul quale è rappresentato un Satiro assiso su roccia con ramo stretto sotto al braccio e inserito in una cornice idillico-sacrale, costituita da un'erma itifallica di Priapo e una mandria di buoi nella porzione inferiore. La posa della figura maschile e la conformazione rocciosa del suolo rispecchiano fedelmente gli elementi osservabili sul rilievo di Napoli. Stilisticamente questo frammento, di epoca augustea, potrebbe essere collegato alle serie cumane e far parte di uno dei numerosi frammenti rinvenuti nella città flegrea noti dagli inventari ma non più rintracciabili. Infine un frammento di un piccolo rilievo propone probabilmente una particolare riproduzione figurativa del mito di Marsia (**cat. 54**): il noto Sileno è rappresentato sulla sinistra mentre suona il flauto portato, come nel rilievo di Miseno, verso il basso e alle sue spalle sventola la pelle ferina che costituisce il suo unico indumento. Tuttavia rispetto alla solita rappresentazione del mito, ben noto nel mondo greco come in quello romano⁷⁰⁰, nel quale è la disputa o la successiva punizione del Sileno di fronte ad Apollo, qui è presente un grosso altopiano roccioso, dal quale fuoriesce un uomo che porta un mantello allacciato intorno al collo e poggia la testa rivolta verso Marsia sul braccio, in chiaro segno di contemplazione. In questo caso il personaggio deve, secondo me, identificarsi con Olimpo, il giovane allievo prediletto di Marsia, come lui originario della Frigia, le cui vicende mitologiche sono connesse con il maestro⁷⁰¹, nonostante nelle redazioni romane, in una chiave didascalica, Olimpo sia rappresentato in abiti frigi⁷⁰². La figura di Marsia è indubbiamente una derivazione della nota base prassitelica di Mantinea del Museo Nazionale di Atene⁷⁰³, dove su una delle facce è proposta la contesa tra il Sileno e Apollo: Marsia è rappresentato in una forte contrazione del corpo e, come nel rilievo di Cuma, con il flauto rivolto verso il basso e i gomiti fortemente aperti. Una scena simile dal punto di vista compositivo è presente tra l'altro su un rilievo proveniente dal santuario di Apollo sull'acropoli di Cuma (**cat. 55**), la cui interpretazione è di difficile definizione. Infatti è rappresentato un personaggio in abiti frigi che sembrerebbe essere una donna per la protuberanza dei seni ma è affiancato da un oggetto a forma di U mentre sulla sinistra, dove la scena doveva continuare, è un altopiano roccioso simile a quello del rilievo precedente, e anche in questo caso vi si nasconde un giovane. Per questo rilievo è possibile che l'attributo sia uno scudo a pelta, tipico delle popolazioni traci e quindi legato all'origine della dea Bendis, solitamente rappresentata in abiti frigi.

A questi gruppi può aggiungersi la figura di Dioniso, finora sempre assente, oppure quella di un'altra divinità, come Eracle o Pan. Il bellissimo rilievo tardo-ellenistico (**cat. 38**), che il ritrovamento di un disegno ha potuto ascrivere alla collezione Carafa, è tra i migliori esemplari di un tipo di rappresentazione lineare, nella quale non si può in-

⁶⁹⁹ Inv. 251. von Hesberg 1986, pp. 20-21, fig. 23; Wünsche 2005, p. 159.

⁷⁰⁰ Rawson 1987.

⁷⁰¹ Strabo, XII,8,15. Vd. EAA V (1963), s.v. Olimpo (G. Scichilone).

⁷⁰² LIMC VII (1994), s.v. *Olympios*, pp. 39-45 (A. Weiss).

⁷⁰³ Invv. 215-217. Kaltsas 2002, pp. 246-247, n. ; Kosmopoulou 2002, pp. 251-254, n. 63 (con bibl.).

dividuare un centro preciso, come negli esempi esaminati in precedenza. Questo aspetto, che denota una certa ispirazione ad espedienti decorativi e compositivi classici, si unisce ad una segmentazione in gruppi, desunti da modelli diversi e accostati in base all'iterazione e alla duplicazione del motivo. Le figure però nel loro movimento sono fluide e si bilanciano nella composizione formale, tanto da creare un impianto simmetrico ed equilibrato. Così il soggetto principale, Dioniso ebbro, sostenuto da un Satirello e volto verso il suo seguito, è posto alla testa della processione, preceduto solo da un Satiro con fiaccola. Il corteggio di Dioniso è diviso in tre gruppi: il primo composto da un Satiro che cavalca, quasi avvinghiandola e mantenendo un doppio flauto, una centauressa. È seguito da due Satiri, l'uno con tirso l'altro con fiaccola quasi convergenti a formare un V, che, pur incedendo, rivolgono l'uno lo sguardo verso l'altro e ognuno trascina chi segue; nel secondo gruppo si osservano un Papposileno con fiaccola rivolta con la punta verso quella del tirso del Satiro che lo precede e due eroti, anch'essi muniti di tirsì convergenti, che quasi duplicano il motivo triangolare proposto più in alto e trasportano un incensiere; conclude il fregio un gruppo formato da un Satiro in groppa ad una centauressa che tenta di scacciarlo e un secondo Satiro alle loro spalle che a sua volta tenta di tirare giù il compagno.

Il rilievo non può inserirsi tra le produzioni convenzionali e seriali tipiche delle botteghe neoattiche, nonostante la tematica e l'ambito cronologico convergano verso una comune origine. Difatti è d'uopo evidenziare l'originalità formale e la qualità tecnica ed esecutiva di questo rilievo, che non può che riconoscersi quale prodotto esclusivo di una bottega tardo-ellenistica, la quale utilizza motivi ellenistici in chiave classicistica. Nonostante, dunque, il non convenzionale inquadramento tipologico del rilievo all'interno delle produzioni neoattiche, il gruppo di Dioniso che si appoggia ad un Satirello ricorre, in senso invertito, su tre rilievi di sicura produzione neoattica, conservati nei Musei Vaticani⁷⁰⁴, a Dresda⁷⁰⁵ e a Madrid⁷⁰⁶. Sia per la versione del rilievo campano sia per quella invertita di queste tre lastre è senza alcun dubbio riconoscibile un modello tardo-ellenistico, che si ispira ad un repertorio formale già diffuso nel IV sec. a.C.⁷⁰⁷, interpretato in maniera diversa. Lo stesso tema sarà adoperato variamente in altri rilievi neoattici e nei sarcofagi, come ad esempio si può notare in un rilievo della collezione Farnese a Napoli⁷⁰⁸.

Tra le riproposizioni più tarde si inseriscono due dei cinque rilievi che decoravano la villa marittima presso Massa Lubrense (**catt. 3, 5**). I rilievi, connotati da una composizione serrata, volumi espansi ed una particolare e insolita cornice con girali d'acanto, si configurano indubbiamente come prodotti locali ispirati a composizioni di ambito dionisiaco. Entrambi frammentari, si possono ricostruire, il primo, come il trionfo indiano di Dioniso e, il secondo, come un *thiasos* di Satiri guidati da Eracle incedenti ver-

⁷⁰⁴ Inv. 806. Vd. *supra*.

⁷⁰⁵ Inv. 230. Pochmarski 1990, p. 303, n. R 48.

⁷⁰⁶ Museo del Prado, inv. 128 E. Pochmarski 1990, p. 303, n. R 49; Schröder 2004, pp. 295 ss., n. 191.

⁷⁰⁷ Hundsalz 1987, pp. 18-19; Pochmarski 1990, pp. 25-27.

⁷⁰⁸ Gasparri 2010, pp. 76-78, n. 21 (E. Dodero).

so un'*arula*. Queste rappresentazioni sono comunemente note sui sarcofagi a partire dall'epoca medio-imperiale ma tradiscono modelli indubbiamente più antichi, già utilizzati nel repertorio decorativo della prima età imperiale.

Il primo rilievo conserva solo le teste di alcune pantere del carro che doveva trasportare con ogni verosimiglianza il carro sul quale Dioniso, di ritorno dall'India, si disponeva disteso, mentre si osservano ancora un Satiro con bastone ricurvo che guida il *thiasos* di accompagnamento al dio, composto anche da un Sileno barbato, disteso su un mulo, una Menade timpanistria retrospiciente⁷⁰⁹ e infine un Satiro che sovrasta tutti con la mano protesa a reggere una coppa. Un'ultima figura femminile è solo intuibile per la presenza di un piede e un braccio sul lato sinistro della lastra, oltre Dioniso⁷¹⁰. Questo rilievo anche se molto frammentario riprende una scena compositiva che, con alcune varianti, si ritrova su una lastra di epoca tardo-adrianea in collezione privata svedese e venduto da Sotheby's⁷¹¹. Il secondo rilievo conserva invece la parte inferiore di quattro Satiri, purtroppo mal conservati, ma sicuramente ritratti durante una danza animata, e tra loro probabilmente Eracle: il secondo personaggio da destra infatti si differenzia per la possente muscolatura, la pelle leonina pendente dal braccio e una coppa nella mano sinistra, come spesso è raffigurato Eracle quando partecipa al corteo dionisiaco e la coppa si configura quale attributo che identifica l'eroe in qualità di garante di benessere e prosperità⁷¹². Il tema del trionfo indiano di Dioniso, ben noto soprattutto nella decorazione dei sarcofagi ma anche su lastre, come ad esempio nel caso di un rilievo a Liverpool del primo quarto del II sec. d.C.⁷¹³, così anche quello di Eracle è attestato sui sarcofagi⁷¹⁴ e ad esempio su un rilievo a Philippeville in Algeria, datato in epoca antonina⁷¹⁵. Questi due rilievi ritraggono dunque tematiche affini a quelle poi sperimentate dalle botteghe di II sec. d.C. per la decorazione dei sarcofagi. I rilievi di Massa Lubrense, di datazione flavia o al massimo traianea, si configurano come una delle botteghe che rielaborano temi ellenistici e si inseriscono come gli ultimi sostenitori del gusto neoattico, che sfocerà poi nella massiccia produzione di sarcofagi figurati.

In questo senso si devono menzionare alcune lastre, realizzate da una bottega di epoca severa, che sicuramente produceva anche sarcofagi⁷¹⁶, rinvenute nel teatro dell'antica *Cales* ed oggi al Museo Arqueológico Nacional di Madrid. Il primo rilievo (**cat. 73**) rappresenta, in un'ambientazione paesistica tipica di tutti i rilievi caleni, i giochi di Dioniso fanciullo con un Sileno assiso e una Ninfa stante che regge un grappolo d'uva. Alle spalle, nell'angolo sinistro, spunta dietro una roccia Pan mentre una seconda Ninfa è accovacciata al suolo e scopercchia la cista mistica. Il rilievo trova un confronto tematico in

⁷⁰⁹ Corrispondente a Matz 1968, tipo TH 29.

⁷¹⁰ LIMC III (1986), s.v. *Dionysos/Bacchus* (C. Gasparri).

⁷¹¹ Sotheby's 2005, n. 65; Sotheby's 2012, n. 45.

⁷¹² Coralini 2001, p. 92.

⁷¹³ Hundsalz 1987, p. 143, n. K17.

⁷¹⁴ Matz 1968, pp. 216 ss.

⁷¹⁵ Hundsalz 1987, p. K23

⁷¹⁶ LIMC III (1986), s.v. *Dionysos/Bacchus*, p. 565 (C. Gasparri).

una pittura proveniente da Ercolano⁷¹⁷, nella quale il Sileno e la Ninfa sono seduti l'uno a fianco all'altro e al lato vi sono Pan ed Hermes con lira, ma soprattutto con un frammento di rilievo di epoca augustea rinvenuto a Cuma (**cat. 51**), del quale si conserva la Ninfa inginocchiata con cista e di fronte a lei, su una roccia, i pesanti stivali del Sileno. Si può quindi ragionevolmente pensare ad una scena legata all'infanzia di Dioniso. Il secondo rilievo (**cat. 74**), afferente sempre alla sfera tematica dell'infanzia di Dioniso, rappresenta chiaramente la consegna del piccolo Dioniso da parte di Hermes, posto in alto a sinistra, alle Ninfe di *Nysa*, poste in basso. Il motivo della consegna di Dioniso alle Ninfe è noto nel repertorio neoattico da alcuni rilievi, la cui replica più importante è il già citato cratere di *Salpion*. Questa rappresentazione, il cui prototipo è stato collocato intorno al 330-320 a.C.⁷¹⁸, sembra discostarsi sostanzialmente però da quello presente sulla lastra calena dal momento che Hermes qui giunge in volo. Questi primi due rilievi rientrano tematicamente in un gruppo di rappresentazioni legate alla vita di Dioniso e riprodotte dagli scultori neoattici, cui si aggiunge la nascita del dio. Questa ricorrenza ha fatto ipotizzare al Fuchs l'esistenza di un vero e proprio ciclo⁷¹⁹. Il terzo rilievo caleno (**cat. 75**) è invece di dubbia definizione: si conservano due sacerdotesse incedenti verso destra dove è un altare e un'erma; una Menade è inginocchiata e sembra reggere, appoggiata su una roccia, una patera, e alle spalle compare un Satiro nudo danzante. A questa serie si può aggiungere poi un quarto frammento (**cat. 76**), conservato nello stesso museo e proveniente da *Cales*, veromilmente dallo stesso contesto. Esso riproduce una figura femminile distesa, con gambe incrociate, su una *kline*, che, grazie a una serie di confronti costituiti da sarcofagi e un rilievo a Liverpool⁷²⁰, può con ogni verosimiglianza rappresentare il parto di Semele morente, che trova un'ampia diffusione nel repertorio figurativo romano a partire dall'epoca antonina⁷²¹, la cui iconografia è, nel caso del rilievo caleno, contaminata da quella di Ariadne, come indica il presumibile e probabile sollevamento del braccio destro sopra la testa⁷²².

Oltre alle rappresentazioni di processioni e danze orgiastiche, che costituivano il repertorio figurativo più amato nella decorazione ornamentale, in Campania sono noti esemplari che enucleano scene che spesso si ritrovano all'interno delle raffigurazioni dionisiache di ambientazione idillico-sacrale, vale a dire le scene di violenza.

Nel caso di un puteale già in collezione Carafa (**cat. 67**), poi finito al British Museum ma corredato di una provenienza da Capri, questo tema è replicato per ben quattro volte sempre in composizioni binarie che colmano l'intera superficie del vaso. Il lato principale del vaso deve senz'altro riconoscersi nel gruppo costituito da Eracle vestito con gli abiti di Onfale, il quale cerca di avvinghiare e strattonare la regina, seminuda e coperta solo dalla *leontè* dell'eroe, con lo scopo di violentarla. Le vicende del mito sono note nella cultura figurativa greca già a partire dal VI sec. a.C. ma solo a partire dall'età

⁷¹⁷ LIMC III (1986), s.v. *Dionysos/Bacchus*, p. 552, n. 157 (C. Gasparri).

⁷¹⁸ Fuchs 1959, pp. 140 ss.; Hundsalz 1987, pp. 6 ss.; Grassinger 1991, pp. 88-89.

⁷¹⁹ Fuchs 1959, pp. 140-142.

⁷²⁰ Vd. Crovato 2004-5, p. 370.

⁷²¹ Hundsalz 1987, p. 11.

⁷²² Crovato 2004-5, p. 371.

ellenistica e poi in quella romana si diffonderà il motivo dello scambio dei vestiti tra Eracle ed Onfale, noto nella letteratura, al quale è attribuita una spiccata valenza erotica⁷²³, che nel rilievo caprese è corroborata dalla presenza dell'Erote con fiaccola. Nella grande scultura è noto un tipo statuario, la cui migliore replica è in collezione Farnese a Napoli⁷²⁴, che potrebbe costituire l'archetipo, datato tra II e I sec. a.C., di una rappresentazione nella quale Eracle ed Onfale sono affiancati e hanno gli abiti invertiti. D'altronde nel rilievo da Capri la percezione del mito è sfumata dalla dimensione erotica e dionisiaca che fa da contorno tanto da snaturare l'idea di Onfale quale donna dominante. La regina lidia diviene qui l'oggetto del desiderio di Eracle e non viceversa, assumendo quasi le sembianze di una Menade. Già nella glittica, nella quale Onfale è tra i soggetti più diffusi tra I sec. a.C. e I sec. d.C.⁷²⁵, l'accezione erotica è ben percepibile sia nella sua raffigurazione isolata con gli attributi di Eracle, sia nella miniaturizzazione dell'amante, divenuto grande quanto l'Erote che lo accompagna nella gemma a The Hague⁷²⁶. Così in una pittura parietale proveniente dalla casa di *M. Lucretius* (IX, 3, 5) a Pompei Onfale osserva Eracle ebbro appoggiato a Priapo. Dunque tra la fine dell'età repubblicana e la prima età imperiale il mito di Eracle e Onfale diviene comunemente sinonimo di lussuria e spensieratezza ed è associato alle tematiche dionisiache. Il soggetto del puteale caprese rimanda iconograficamente al prototipo tardo-ellenistico della statua di Napoli ma è rielaborato attraverso l'immagine dionisiaca della violenza verso le Menadi, che sono rappresentate in più varianti sullo stesso puteale. D'altronde altri due Satiri su tre del puteale hanno le sembianze di Eracle⁷²⁷: il mantello è annodato intorno alla gola, il volto è circondato di riccioli nella barba e nei capelli, sempre però ordinati. In effetti nel gruppo in cui un Satiro seduto, con testa somigliante ad Eracle, tira per il braccio un fanciullo si osserva la sua somiglianza con una gemma a Firenze, dove è Eracle seduto che trattiene una fanciulla⁷²⁸. Sembra quasi che la tematica dionisiaca e quella eraclea siano combinate e si contaminino a vicenda. Per queste composizioni non si possono citare confronti precisi per la varietà con la quale è trattato questo tema, ma uno dei lati della base della Galleria Borghese⁷²⁹ documenta l'associazione e l'affiancamento di due composizioni che trattano il medesimo tentativo di un Satiro di tirare per la veste una Menade, con lo scopo di violentarla. È possibile tuttavia ipotizzare che il tema sia stato per la prima volta proposto nell'arte greca in epoca ellenistica e che il prototipo sia costituito da un gruppo di Satiro e Menade presente nelle collezioni del Museo di Napoli, poiché rinvenuto ad Ercolano (**cat. 21**). Il rilievo, che iconograficamente trova alcuni punti di contatto con una delle scene rappresentate sul puteale da Capri, rappresenta un Satiro barbato e vestito di sola pelle animale annodata intorno al collo, che, posto sulla

⁷²³ Si veda in generale *LIMC* VII (1994), s.v. *Omphale* (J. Boardman).

⁷²⁴ Gasparri 2009, pp. 152-154, n. 70 (S. Pafumi).

⁷²⁵ Toso 2002, pp. 155-156.

⁷²⁶ Toso 2002, pp. 298 ss., fig. 6.

⁷²⁷ Infatti Golda 1997, p. 61, tipo *Erotische Gruppe 2* ritiene che anche questo soggetto del puteale rappresenti Eracle.

⁷²⁸ Giuliano 1989, pp. 184-185, n. 76.

⁷²⁹ Dräger 1994, n. 49, tav. 9,1.

destra, tira a sé il braccio sinistro di una Menade. Questa, seminuda e di profilo, tenta di resistere alla violenza spingendo la testa del Satiro con la mano destra. Si nota nella raffigurazione una certa somiglianza con i soggetti del puteale caprese, i Satiri sono barbati e vestiti di sola pelle animale portata a mo' di mantello e le Menadi, sempre seminude, cercano di divincolarsi. Il rilievo di Ercolano, tuttavia, sembra configurarsi come una rielaborazione innovativa e vivace di una composizione molto amata nella cultura figurativa romana, poiché attestata non solo su rilievi ma anche su gemme e ceramica. Il rilievo più noto di questa serie si trova al British Museum⁷³⁰ e riproduce, in una cornice paesistica, un Satiro barbato senza mantello che, sollevando il braccio sinistro, tira con la destra la veste della Menade posta di fronte, la quale tenta di trattenere la veste per un lembo e contestualmente di scacciare il Satiro. Ugualmente il motivo è replicato su un rilievo a Sempeter in Slovenia e su numerose lucerne e gemme, in una forma sempre prossima a quella del rilievo del British⁷³¹. Al pari del rilievo ercolanese anche un frammento di cratere a Berlino⁷³² mostra una rielaborazione della scena, poiché il Satiro, poggiato con un ginocchio su una panca, abbassa il braccio sinistro per fermare la mano della Menade. L'esistenza a Delo di un esemplare a tutto tondo databile nel II sec. a.C.⁷³³ dimostra che questo modello fu elaborato nell'ambito delle produzioni tardo-ellenistiche⁷³⁴. Il mito di Onfale ed Eracle si diffuse soprattutto in Oriente e lo stesso motivo del *symplegma* e della violenza erotica rimanda al mondo orientale, che durante il tardo-ellenismo risulta tra i luoghi più vivaci e innovativi della cultura greca.

Il dio Pan, che nei capitoli precedenti è stato analizzato per la sua relazione classica e tardo-classica con le Ninfe, diviene nel corso dell'epoca ellenistica e soprattutto romana uno dei personaggi divini, al pari di Priapo, che compongono il seguito di Dioniso e in tal modo manifesta nelle arti figurative la sua natura più ferina e selvaggia. Nelle attestazioni campane, tuttavia, il dio non compare mai nel seguito di Dioniso bensì è solo, nonostante l'ambientazione e la natura della raffigurazione suggeriscano l'inserimento nello stesso ambito tematico. Già appartenuto alla collezione Hamilton e, di conseguenza, presumibilmente proveniente dalla Campania, un rilievo oggi a Castle Howard (**cat. 84**) mette a fuoco una scena che solitamente poteva far parte di una composizione più ampia e consiste in un Pan barbato e munito di tirso che aggredisce pretendendosi in avanti un secondo Pan, volto di spalle, di aspetto giovanile e quasi assimilato ad un Satiro, con fiaccola in mano e pelle animale avvolta sul petto. L'impeto e la veemenza dell'aggressione sono evidenziati dalla postura inclinata del Pan anziano e dal sollevamento della pelle ferina annodata intorno al suo collo. Il rilievo si può sicuramente legare alla tematica della violenza già analizzata in precedenza, nonostante nella scena non vi sia la matrice erotica. Tuttavia, lo schema compositivo ricorda il noto

⁷³⁰ Inv. 703.127. Hundsalz 1987, p. 192, n. K92.

⁷³¹ Elenco in Matz 1956; per le gemme vd. Zazoff 1968-72; per le lucerne vedi esempi in Hellmann 1987, p. 17, tav. 6, n. 49; Mlasowski 1993, pp. 88-89, tav. 5.2, n. 78; Pace 2008, p. 6.

⁷³² Inv. Sk 1905. Grassinger 1991, pp. 72, 221, n. EI5A; Grassinger, Pinto, Scholl 2008, p. 284, fig. 285.

⁷³³ Inv. A 4156. Matz 1956, p. 22, n. 5; Marcadé 1969, tav. 25.

⁷³⁴ In generale su questi gruppi vd. Kell 1988.

gruppo di Pan e Dafni⁷³⁵, nel quale Pan, con gamba sollevata, si pone alle spalle della donna. Logicamente la sostituzione di una Menade o di una Ninfa come oggetto del desiderio erotico da parte di Pan è alquanto particolare e per questo si può menzionare un sarcofago del Museo di Napoli, nel quale, su un lato, è l'accoppiamento di un Pan con una Panisca⁷³⁶. La sostituzione di una Panisca o di una Menade/Ninfa con un Pan giovanile si deve spiegare con la natura spesso contraddittoria e innovativa del repertorio figurativo tardo-ellenistico, nel quale figure simili possono intercambiarsi senza snaturare il significato di base.

Il dio Pan ricorre da solo, seduto su mulo, in un rilievo finora erroneamente ascritto tra i rinvenimenti di Villa Jovis a Capri a causa di un disegno comparso nel volume di Alvino e Quaranta, bensì in realtà trovato in numerosi frammenti negli scavi del teatro di Ercolano (**cat. 23**). Oltre alla vivace e plastica figura del dio, colpisce il dettaglio con il quale è resa l'ambientazione paesistica, che, con una sporgenza minore, crea una quinta scenica di grande preziosità. Sulla destra una colonna tortile, sormontata originariamente forse da una statua, e sulla destra, al di sopra di un altopiano roccioso sul quale un'erma di Priapo con cornucopia e un altare indicano un santuario campestre, si ramifica un albero dal quale pende un timpano. Il rilievo, databile in età giulio-claudia, si inserisce in quella categoria di rappresentazioni di carattere dionisiaco nelle quali è preponderante la componente paesaggistica e ambientale⁷³⁷. Figure dionisiache su muli sono solitamente Sileni e Satiri o lo stesso Dioniso, come ad esempio nel rilievo flavio da Pompei (**cat. 9**), dove è un Sileno, e il rilievo di Villa Albani, dove è Dioniso⁷³⁸, mentre su un rilievo di Chieti proveniente da *Alba Fucens* Pan è a piedi ed incita un mulo cavalcato da un erote⁷³⁹. Se la figura di Pan nell'ambito dionisiaco denota un'ispirazione a modelli ellenistici la composizione paesistica, organizzata su più livelli e con numerosi dettagli evidenzia una certa influenza dell'arte alessandrina tardo-ellenistica. Si vedano come confronti un rilievo a Torino⁷⁴⁰, nel quale sono un Satiro e una Menade abbracciati che osservano, posti di spalle, un paesaggio roccioso denso di animali, alberi e simboli sparsi che collegano il luogo con il culto di Dioniso, e uno al Louvre⁷⁴¹, stilisticamente affine a quello ercolanese, nel quale un vecchio Satiro siede in groppa ad un grosso oggetto portato su carro e alle spalle è un albero dai rami spogli dal quale pendono alcuni simboli. Infine una quasi identica riproposizione dell'erma di Priapo con *pedum* e schiena inarcata all'indietro si può osservare su un rilievo della Glyptothek di Monaco, databile nello stesso arco cronologico⁷⁴².

A questa categoria di rilievi deve aggiungersi un frammento che rappresenta una donna chinata in ginocchio con l'intento di cavare una spina dal piede di un giovane se-

⁷³⁵ *MNR* I, 5, pp. 90 ss., n. 38 (B. Palma).

⁷³⁶ Gasparri 2010, pp. 110-113, n. 41 (G. Scarpati).

⁷³⁷ Si veda soprattutto von Hesberg 1986.

⁷³⁸ *Villa Albani* 1992, pp. 237 ss., n. 339 (R. Neudecker).

⁷³⁹ von Hesberg 1986, p. 18, fig. 18.

⁷⁴⁰ Hundsalz 1987, p. 175, n. K66.

⁷⁴¹ Adriani 1959, tav. 57.

⁷⁴² Inv. 251. von Hesberg 1986, pp. 20-21, fig. 23; Wünsche 2005, p. 159.

duto di fronte a lei ma non conservato nel marmo (**cat. 82**). L'esemplare si trova al Museo di Napoli ma la sua provenienza è incerta, per questo esso risulterà tra i materiale in appendice. Del soggetto, ascrivito da Adriani all'arte alessandrina, si conoscono anche un manico di vaso in bronzo sempre a Napoli⁷⁴³, il quale, per la presenza del giovane seduto, ha permesso di ricostruire le forme del secondo personaggio della composizione, noto anche in un rilievo in collezione privata, di cui Amelung donò al museo un calco ancora oggi conservato a fianco al rilievo con donna. L'ispirazione alessandrina della scena, che forse può trovare anche un corrispettivo letterario nella poesia di Teocrito, laddove si cita un pastore che cava la spina ad un compagno, è sicuramente innegabile. Tuttavia il particolare abbigliamento, costituito da un copricapo di tessuto leggero ripiegato e portato all'indietro e un mantello avvolto intorno alle gambe e annodato sul davanti, che Adriani aveva collegato a quello in uso nell'Egitto greco-romano, indica l'appartenenza della donna alla sfera dionisiaca. Si tratta di quello che è stato con ogni verosimiglianza riconosciuto come il *pallium quadratum*, indossato da una sacerdotessa di Priapo nel *Satyricon* di Petronio⁷⁴⁴, solitamente riscontrabile nelle raffigurazione di figure femminili in particolare connesse con rituali nell'ambito di scene di carattere dionisiaco⁷⁴⁵. Un riscontro a noi vicino è costituito dai rilievi di *Cales*, nei quali le figure femminili sono connotate con questo caratterizzante attributo. Secondo Wrede⁷⁴⁶, questo rilievo rappresenta la rielaborazione di un modello alto o tardo-ellenistico nel quale è un Satiro dolorante per la puntura di una spina e non un pastore. La natura dionisiaca della scena è infatti confermata dalla riproposizione del motivo nei sarcofagi a soggetto dionisiaco e da un epigramma.

2.6. Pan e le Ninfe

Un interessante altare frammentario, conservato presso il Museo del Sannio di Benevento e proveniente da S. Salvatore Telesino, vale a dire l'antica Telese, riproduce una scena di danza nella quale il dio Pan, a capo del gruppo, suona la *syrinx*, mentre almeno due Ninfe danzano alle sue spalle (**cat. 80**). La frammentarietà dell'oggetto non permette di chiarire la precisa iconografia dei personaggi, eccetto per Pan, la cui figura si conserva quasi interamente. Esiste, tuttavia, un secondo altare che riproduce esattamente la stessa scena e permette pertanto un'analisi accurata della composizione e dei modelli iconografici di epoca classica e tardo-classica relativi alla raffigurazione di Pan e delle Ninfe.

⁷⁴³ Adriani 1959, tav. 48, fig. 138.

⁷⁴⁴ Petr., *Satyr.* 135.

⁷⁴⁵ Wrede 1991.

⁷⁴⁶ Wrede 1991, p. 181.

L'altare, di forma cilindrica fu rinvenuto nel 1846 nel Teatro di Caere ed è conservato presso i Musei Vaticani, Museo Gregoriano Profano⁷⁴⁷. La decorazione è composta da tre figure, che non occupano interamente in senso orizzontale lo spazio a disposizione, tutte incedenti verso sinistra e poste su una superficie che vuole alludere ad uno spazio aperto. Il dio Pan è rappresentato in una posa statica, cammina lentamente verso destra ma si ferma per osservare alle sue spalle la danza delle Ninfe. Il corpo, infatti, è rappresentato di prospetto nella parte superiore e di profilo nella parte inferiore. Stringe con entrambe le mani una *syrinx* che porta alla bocca mentre il volto è girato all'indietro. Una pelle d'animale è annodata intorno al collo. La prima Ninfa è rappresentata di profilo con la gamba sinistra fortemente avanzata rispetto alla destra. È interamente ammantata in un leggero chitone che, essendo trasparente, mostra i contorni e le forme del corpo, mentre sul capo è avvolto un *himation*. Con il braccio destro, in una torsione che pone il busto di prospetto, solleva parte della veste che le ostacola il passo; il braccio sinistro, invece, preme dietro la schiena inarcata in avanti. Il capo visto di profilo è caratterizzato da una capigliatura resa a piccole ciocche ondulate, pettinate all'indietro e mantenute in una fascia. La seconda Ninfa differisce sostanzialmente dalla prima per l'impostazione del busto, che in questo caso è fortemente rivolto all'indietro. Entrambe le braccia sono sollevate e il mantello, che originariamente doveva coprire il capo della dea, svolazza alle sue spalle per effetto dei concitati movimenti della danza. Il passo è invece lo stesso e in questo, così come nel tipo di abbigliamento, richiama la prima Ninfa. Anche la capigliatura è la stessa, con l'unica differenza rappresentata dall'assenza del velo sul capo, che permette di vedere lo *chignon* occipitale in cui sono raccolti i capelli. Il rilievo mostra molti virtuosismi nella resa delle pieghe e delle trasparenze delle vesti e una delicata raffinatezza ed eleganza. Così è sapientemente reso il contrasto tra la muscolatura possente e la peluria ferina del dio Pan e il cadenzato e ritmato incremento del movimento a partire dalla quasi staticità di Pan fino al movimento sfrenato della seconda Ninfa. L'altare è databile nella media o tarda età augustea, mentre l'esemplare di Benevento è forse collocabile nella prima età augustea, per la maggiore finezza della tecnica esecutiva, i meno esasperati chiaroscuri e la plasticità classicistica di Pan.

⁷⁴⁷ Inv. 9940. Benndorf, Schöne 1867, p. 123, n. 202, tav. 4; Weege 1926, p. 66, fig. 86; Giuliano 1957, p. 22, n. 12; Fuchs 1959, pp. 100, 178b, n. 9; Hermann 1961, p. 71; Helbig⁴ I, n. 1056 (W. Fuchs); Fuchs 1987, p. 78, tav. 29, 3-5; Fuchs 1989, pp. 92-93, fig. 90-92; Dräger 1994, pp. 247-248, n. 87; *LIMC* VIII (1997), s.v. *Nymphai*, p. 894, n. 32 (M. Halm-Tisserant, G. Siebert); Friesländer 2001, p. 11, fig. 7; Sinn 2006, pp. 175-178, n. 60.



Fig. 76: Roma, Musei Vaticani, Museo Gregoriano Profano. Altare con Pan e danza delle Ninfe (Dräger 1994, tav. 17).

Rispetto all'esemplare vaticano, oltre a leggere differenze stilistiche, l'altare di Benevento riproduce Pan e le due Ninfe ma vi aggiunge uno o forse due personaggi: l'ultimo frammento infatti mostra nella parte bassa un lembo di chitone di forma arcuata che non è confrontabile con nessuna delle due Ninfe dell'altare vaticano e nella zona centrale un doppio flauto, di cui uno ha una terminazione ricurva; inoltre nel primo frammento, nel quale compare Pan, sono rappresentati sulla sinistra un albero dagli esili rami e la parte anteriore di altri due flauti e una fascia, che li lega verosimilmente al tronco o a un ramo dell'albero. Soprattutto nel caso del quinto frammento si deve sostenere l'ipotesi della presenza di una terza Ninfa e di un flautista, la cui ricostruzione risulta al momento, per la natura frammentaria delle testimonianze, solo ipotizzabile.

I nuovi frammenti beneventani pongono ora un importante quesito circa l'origine di questo gruppo, che alla luce delle nuove testimonianze risulta riprodotto in modo quasi identico almeno in due repliche.



Fig. 77: Atene, Museo Nazionale. Rilievo con Pan e le Ninfe da Eleusi.

Il tema della danza delle Ninfe è molto diffuso nella cultura greca già in epoca arcaica⁷⁴⁸ ma è associato solitamente a divinità quali Apollo, Hermes e Pan, soprattutto in relazione a culti campestri, per lo più entro grotte. A partire dal V sec. a.C. le Ninfe sono rappresentate l'una di fianco all'altra in una danza pacata e sempre al seguito di Hermes. Il culto di Pan fu introdotto ad Atene nel 490 a.C. e trovò la sua prima collocazio-

⁷⁴⁸ Vd. in generale Lonsdale 2000.

ne alle pendici dell'Acropoli, per poi diffondersi, sempre in associazione alle Ninfe, in tutta l'Attica. Le attestazioni figurative della danza per le prime fasi dello sviluppo del culto di Pan e le Ninfe non sono numerose ma trovano un'ampia e variegata diffusione nel IV sec. a.C. e in età ellenistica. Inizialmente nel V sec. a.C. Pan, Hermes e le Ninfe non sono rappresentati in danza. Dopo una prima isolata rappresentazione su un rilievo rinvenuto sul Quirinale, databile alla fine del V sec. a.C., oggi a Berlino⁷⁴⁹, si assiste nel IV sec. ad una diffusione molto ampia sia del culto, che ha luogo in alcune grotte dell'Attica come a Vari, sul Parnete e sul Pentelico, sia della produzione artistica⁷⁵⁰. Intorno alla metà del IV sec. a.C. viene introdotto un tipo di rilievo nel quale la scena figurata è ambientata in una cornice rocciosa, che riproduce realisticamente il luogo in cui era officiato il culto.

Il dio Pan è inizialmente relegato in una posizione marginale, quasi accessoria: solitamente assiste alla danza o alla processione delle Ninfe guidate da Hermes nascosto dietro una roccia mentre suona la *syrinx*. È ad esempio il caso di un rilievo di Atene⁷⁵¹, databile alla fine del V sec. a.C., nel quale un adorante fa un'offerta alle tre Ninfe e Pan è posto in alto a sinistra entro una grotta, o di un rilievo sempre ad Atene ma proveniente da Megalopolis⁷⁵², databile al 330-320 a.C., dove le Ninfe danzano tenendosi per la veste verso un Pan seduto che suona la *syrinx*. È proprio in questo momento che la figura di Pan assurge ad un ruolo di primo piano nelle rappresentazioni figurate a scapito di Hermes che scompare quasi del tutto. In questo senso oltre al rilievo da Megalopolis, nel quale Pan, seppur isolato e seduto, inizia ad avere una maggiore centralità, è con il rilievo di Eleusi⁷⁵³ che egli si inserisce alla guida delle Ninfe. In questo rilievo il dio, infatti, è rappresentato di prospetto, porta la *syrinx* alla bocca con entrambe le mani e ha una pelle di animale annodata intono al collo. È inoltre seguito da tre Ninfe ammantate che presentano alcuni tratti arcaici e mantengono vicendevolmente un lembo del mantello.

⁷⁴⁹ Inv. SK 709A. Feubel 1935, pp. VII-VIII, n. 5; Lippold 1950, p. 190, nota 22; Dohrn 1957, pp. 113, 143-145, 152, 203; Blümel 1966, pp. 60-61, n. 69, fig. 101; Isler 1970, p. 123, n. 1; Mitropoulou 1977, p. 58, n. 105, fig. 152; *LIMC* I (1981), s.v. *Acheloos*, n. 166 (H.P. Isler); Wegener 1985, p. 306, n. 142; Güntner 1994, p. 123, n. A 31, tav. 6; Edelmann 1999, p. 193, n. B 60; Comella 2002, pp. 91, 221-222, n. Roma 4; De Francesco, Giacobello, Lambrugo 2009, p. 43.

⁷⁵⁰ Comella 2002, pp. 138-139.

⁷⁵¹ Atene, Museo Nazionale, inv. 1329. Svoronos 1908-37, pp. 243-244, n. 1329, tav. 44; Feubel 1935, p. III, n. 1; Lippold 1950, p. 197, nota 22; Dohrn 1957, pp. 28-29, 56-57; Karouzou 1968, p. 60, n. 1329; Travlos 1971, fig. 192; Mitropoulou 1977, pp. 54-55, n. 93; Neumann 1979, p. 49; Güntner 1994, p. 118, n. a 8, tav. 1, 2; Edelmann 1999, p. 192, n. B 47; Comella 2002, pp. 55, 196, n. Atene 74; Kaltsas 2002, p. 135, n. 260.

⁷⁵² Atene, Museo Nazionale, inv. 1449. Svoronos 1908-37, p. 459, tav. 74; Feubel 1935, p. LVIII, n. A1; Muthmann 1975, pp. 95, 142, tav. 13, 3; Edwards 1985, p. 777, n. 86; *LIMC* V (1990), s.v. *Horai*, p. 506, n. 32 (V. Machaira); Güntner 1994, pp. 15, 118, n. A9, tav. 1, 2; (V. Machaira); Kaltsas 2002, p. 219, n. 454.

⁷⁵³ Atene, Museo Nazionale, inv. 1445. Svoronos 1908-37, pp. 443-445, n. 1445, tav. 73; Feubel 1935, pp. XVIII-XIX, n. A2; Karouzou 1968, pp. 134-135, n. 1445, tav. 48; Isler 1970, p. 126, n. 24; Muthmann 1975, p. 143, nota 70; *LIMC* I (1981), s.v. *Acheloos*, n. 189 (H.P. Isler); Edwards 1985, n. 38; Wegener 1985, p. 309, n. 155; Güntner 1994, p. 121, n. A 23; Larson 2001, p. 249, fig. 5.12; Comella 2002, p. 210 n. Eleusi 17, 350-325; Kaltsas 2002, p. 219, n. 455.

Il rilievo di Eleusi costituisce uno dei migliori confronti per il tipo di Pan rappre-



Fig. 78: Da Kommos, Creta. Rilievo votivo con Pan (Shaw 2000, tav. 3.42).

sentato sugli altari del Vaticano e di Benevento, nonostante il rilievo greco sia di qualità molto inferiore. Dal punto di vista iconografico invece mostra la stessa impostazione e lo stesso abbigliamento. Dunque il rilievo di Eleusi può costituire il prodotto più standardizzato e corsivo di un artigiano che ha utilizzato un modello elaborato intorno alla metà del IV sec. a.C., che riproduce appunto il dio Pan stante e di prospetto mentre suona la *syrinx* e conduce la danza delle Ninfe.

Un riflesso di questo modello è costituito da un rilievo purtroppo frammentario rinvenuto nel santuario di Kommos nell'isola di Creta⁷⁵⁴, sul quale è riprodotto Pan nello stesso schema iconografico del rilievo di Eleusi. La frattura della lastra non permette di sapere cosa era originariamente posto sul lato destro; l'altezza della lastra, tuttavia, che lascia uno spazio consistente tra la testa di Pan e il bordo e la posizione estremamente defilata sulla sinistra del dio, presuppone la presenza delle tre Ninfe che danzano al suono della *syrinx* del dio. Il rilievo è stato data-

to nel II sec. a.C., nonostante però Katja Sporn supponga una possibile derivazione da un modello della metà del IV sec. a.C. per la strutturazione massiccia e ben definita della muscolatura del busto.

Dunque, il modello iconografico sul quale è stato impostato il *Bildtypus* di Pan⁷⁵⁵ degli altari del Vaticano e di Benevento deve necessariamente collocarsi intorno alla metà del IV sec. a.C. Tale modello, tuttavia, nelle produzioni neoattiche ha subito alcune variazioni, soprattutto quando il dio è rappresentato da solo o in un corteo dionisiaco. Lo stesso motivo del libero incedere si ritrova nei tipi *Pan 1* e *Pan 5* di Cain⁷⁵⁶. La posizione delle braccia così come le cosce molto villose sono più vicine al *Pan 5* di Cain. La figura si deve interpretare come le altre forme di Pan già note poiché esiste una grande varietà di tipi di rappresentazioni di questa divinità. Ciò, pertanto, non comporta una diversa visione delle varie immagini di Pan, poiché sono convenzionali le gambe da ca-

⁷⁵⁴ Shaw 1980, 223, tavv. 59-60; Edwards 1985, p. 74; Shaw 2000, pp. 199-204, tavv. 3.42-3.43; Sporn 2004, p. 1008, fig. 3.

⁷⁵⁵ Il *Bildtypus* è catalogato come tipo *Pan 3* di Golda 1997, poiché l'autore ha ritenuto che il frammento di Benevento facesse parte di un puteale e inoltre non ne riconosce la connessione con l'altare del Museo Gregoriano Profano.

⁷⁵⁶ Cain 1985, p. 123.

prone, la forma della testa e i tratti dei capelli e della barba così come l'incedere libero. Le possibilità di variazione concernono solamente l'atteggiamento delle braccia, la posizione della testa, gli attributi e il modo di vestire⁷⁵⁷. Il tipo *Pan 5* di Cain, che compare su un candelabro al Louvre, già a Villa Borghese⁷⁵⁸, è probabilmente concepito come una rielaborazione del Pan già noto nella *Rundtanz* con Ninfe in stile arcaistico, come ad esempio sul cratere a volute del Museo di Napoli (**cat. 7**)⁷⁵⁹. Anche in questo caso sembra ormai accettata l'ipotesi di un'origine tardo-classica del modello, che trova una sua prima riproposizione nei crateri tipo Pisa. Sembra naturale che le braccia siano piegate e portate sul petto così come la presenza nella mano destra dello strumento che contraddistingue questa divinità, cioè la *syrinx*, che richiama da vicino il Pan degli altari di Benevento e del Vaticano.

Il Pan del candelabro del Louvre ricompare in una forma più corsiva su due *oscilla* del Museo Archeologico di Napoli⁷⁶⁰, nei quali Pan è rivolto verso l'osservatore ma incede verso destra, mentre con entrambe le braccia porta la *syrinx* alla bocca⁷⁶¹. Infine, un frammento di cratere, datato all'epoca di Claudio e conservato ai Musei Vaticani⁷⁶², riproduce con accentuato plasticismo un Pan molto simile a quelli descritti finora. Il busto è di prospetto e con le mani stringe e porta alla bocca la *syrinx*, mentre la parte inferiore del corpo è rappresentata di profilo e la posizione delle gambe indica che il dio si sta velocemente muovendo verso destra. Lo stesso tipo di Pan, che suona la *syrinx* verso lo spettatore ma con le gambe di profilo, una delle quali appoggiata su un pietra, come su un *oscillum* pompeiano, compare su una base di candelabro appartenuto alla collezione Carafa ed oggi noto purtroppo solo da un disegno⁷⁶³.

Dunque, possiamo concludere che per ciò che concerne il *Bildtypus* di Pan, nelle produzioni neoattiche, oltre alla diffusissima *Rundtanz* in stile arcaistico, sono noti due tipi, il primo riprodotto sugli altari del Vaticano e di Benevento, in cui il dio è raffigurato in una posa più compassata e statica⁷⁶⁴, mentre un secondo è noto dal candelabro del Louvre, dagli *oscilla* e dal cratere del Vaticano. È probabile, tuttavia, che il modello elaborato per primo sia quello associato alle Ninfe e che il secondo tipo costituisca una sua variante, soprattutto utilizzata senza la connessione con le Ninfe. Questo secondo tipo avrà una diffusione anche sui sarcofagi⁷⁶⁵, a testimonianza della sua fortuna nel mondo romano.

⁷⁵⁷ Golda 1997, p. 52, tipo *Pan 3*.

⁷⁵⁸ Inv. MA 225. Cain 1985, p. 169, n. 60.

⁷⁵⁹ Vd. *infra*.

⁷⁶⁰ Inv. 6646, dalla Casa del Citarista. Dwyer 1981, pp. 262-263, n. 6; Corswandt 1982, p. 84, n. K51; Dwyer 1982, p. 92, n. X; Bacchetta 2006, pp. 440-441, n. T99. Inv. 6647, dalla Casa della Parete Nera. Dwyer 1981, pp. 268-269, n. 30; Corswandt 1982, p. 85, n. K56; Coralini 2001, p. 202, n. P086; Bacchetta 2006, p. 444, n. T106; Mattusch 2008, pp. 176-177, n. 68.

⁷⁶¹ Questo modello rientra nel *Tipo 2 - Pan stante* di Bacchetta 2006, pp. 201-202, che per grandi linee può considerarsi assimilabile a quello in esame.

⁷⁶² Grassinger 1991, p. 209, n. 49.

⁷⁶³ de Divitiis 2007a, p. 103, fig. 4.

⁷⁶⁴ È probabilmente a questo tipo che deve ascriversi anche una formulazione a tutto tondo datata nella prima età ellenistica, nota attraverso una statua rinvenuta a Delo, Marcadé 1969, p. 203, tav. 25.

⁷⁶⁵ Matz 1968, p. 65, tipo TH 112.

Per quanto riguarda il modello iconografico, dal quale ebbero origine le due Ninfe degli altari di Benevento e del Vaticano, l'argomentazione critica risulta più complessa e articolata, sia per la grande importanza che fu tributata nel tempo all'iconografia delle Ninfe, sia per l'ingente quantità di attestazioni relative a figure di danzatrici, che per lo più possono essere identificate quali Ninfe, ma non solo.

Come detto precedentemente, le prime raffigurazioni delle Ninfe sono soprattutto legate ad un'immagine più compassata e statica, seppur in processione o in danza. È questo il caso del rilievo tardo-arcaico rinvenuto presso i Propilei dell'Acropoli di Atene⁷⁶⁶, nel quale sono rappresentate tre figure femminili in danza, che seguono una divinità che suona il flauto, probabilmente Hermes, o del rilievo di fine V sec. a.C. dal Quirinale oggi a Berlino. È solo nel IV sec. a.C. che si diffuse e si codificò la rappresentazione convenzionale della danza delle Ninfe, sempre in numero di tre e sempre avvolte in un lungo chitone e in un *himation*, che spesso copre loro il capo.

Possiamo schematizzare questo tipo di rappresentazioni classiche e tardo-classiche in tre tipi. Un primo tipo ritrae le Ninfe in processione, mentre tengono la mano o stringono il polso della Ninfa che le precede: è questo il caso ad esempio di un rilievo a Berlino con iscrizione che ricorda che i dedicanti esercitavano il loro mestiere presso l'Ilisso e che hanno offerto il rilievo alle Ninfe *kai theois pasin*⁷⁶⁷, o un rilievo da Vari⁷⁶⁸, che presenta in una cornice rocciosa Hermes con *chlaina* alla guida delle Ninfe e Pan accovacciato mentre suona la *syrinx*.

In un secondo gruppo in modo simile, ogni Ninfa, sempre in processione, mantiene un lembo della veste della dea che la precede: si possono menzionare due rilievi di grande importanza nell'ambito dell'iconografia del IV sec. a.C. poiché mostrano la crescente importanza di Pan, vale a dire un rilievo entro grotta dove le Ninfe danzano tenendosi per la veste verso un Pan seduto che suona la *syrinx*⁷⁶⁹, proveniente da Megalo-

⁷⁶⁶ Atene, Museo Nazionale, inv. 702. Lippold 1950, p. 85, nota 6; Payne, Mackworth-Young 1950, pp. 49-50, tav. 128, 3; Dohrn 1957, p. 92; Himmelmann-Wildschutz 1957, pp. 13-15, fig. 4; Hausmann 1960, pp. 11-12, fig. 1; Brouskari 1974, pp. 58-59, 702, fig. 105; Mitropoulou 1977, pp. 21-23, n. 8, fig. 16; Neumann 1979, pp. 31, 33, tav. 14a; *LIMC* I (1981), s.v. *Aglauros*, *Herse*, *Pandrosos*, n. 25 (U. Kron); *LIMC* III (1986), s.v. *Charis/Charites*, n. 20 (E.B. Harrison); Brulé 1987, p. 44, fig. 2; Güntner 1994, p. 117, n. A 2, tav. 1, 1; Vikela 1997, pp. 181-182; Comella 2002, pp. 14, 190-191, n. Atene 12.

⁷⁶⁷ Inv. 709. Il rilievo fu rinvenuto nella zona dello stadio ed è probabilmente da collegare con il santuario di Pan, Acheloo e le Ninfe individuato nelle vicinanze, Feubel 1935, pp. XII-XIII, n. 23; Isler 1970, p. 125, n. 6; Travlos 1971, fig. 382; Langenfass-Vuduroglu 1973, p. 42, n. 85; Muthmann 1975, pp. 142-143, tav. 18, 3; Neumann 1979, p. 74, tav. 47b; *LIMC* I (1981), s.v. *Acheloos*, p. 125, n. 202 (H.P. Isler); Wegener 1985, p. 306, n. 142; *LIMC* IV (1988), s.v. *Demeter*, n. 432 (L. Beschi); Güntner 1994, p. 128, A 53, tav. 12; Comella 2002, pp. 116-117, 203, n. Atene 156.

⁷⁶⁸ Atene, Museo Nazionale, inv. 2007. Svoronos 1908-37, pp. 586-587, n. 2007, tav. 99; Feubel 1935, p. XVI, n. 4a; Isler 1970, p. 126, n. 19; *LIMC* I (1981), s.v. *Acheloos*, n. 184 (H.P. Isler); Wegener 1985, p. 309, n. 154; Güntner 1994, p. 124, n. A 41; Schörner 1998-99, p. 36, nota 27, fig. 11; Comella 2002, pp. 138-139, 228, n. Vari 1; Schörner, Götte, 2004, p. 60, n. R1.

⁷⁶⁹ Atene, Museo Nazionale, inv. 1449. Svoronos 1908-37, p. 459, tav. 74; Feubel 1935, p. LVIII, n. A1; Muthmann 1975, pp. 95, 142, tav. 13, 3; Edwards 1985, p. 777, n. 86; *LIMC* V (1990), s.v. *Horai*, p. 506, n. 32 (V. Machaira); Güntner 1994, pp. 15, 118, n. A9, tav. 1, 2; (V. Machaira); Kaltsas 2002, p. 219, n. 454.

polis, e soprattutto il rilievo proveniente da Eleusi, entrambi già presentati precedentemente.

Infine si devono classificare quelle rappresentazioni in cui le Ninfe non hanno nessun legame tra loro⁷⁷⁰, come ad esempio avviene nel rilievo dal Quirinale. È necessario precisare che la danza può svolgersi in circolo o in processione⁷⁷¹, ma non sempre le produzioni a rilievo permettono di appurare con chiarezza di quale rappresentazione si tratti.

Nell'ambito delle produzioni neoattiche esistono diversi *Bildtypen* che sono facilmente classificabili come raffigurazioni di Ninfe; in altri casi, invece, esistono attestazioni di generiche danzatrici, che si prestano con maggiori difficoltà ad un'interpretazione di carattere mitologico. Probabilmente molte di queste rappresentazioni nacquero con lo scopo di ritrarre le Ninfe, forse al seguito di un dio, ma furono poi utilizzate singolarmente oppure furono utilizzate per ritrarre le *Horai* o Menadi.

Tra i modelli più comuni, nei quali sono rappresentate le Ninfe, troviamo la *Rundtanz* in stile arcaistico di Pan e le Ninfe, che ebbe un'ampia diffusione a partire dal IV sec. a.C.⁷⁷² Allo stesso modo in stile arcaistico sono rappresentate le danzatrici che accompagnano Dioniso nel rilievo Pourtalès-Gorgier, che rappresenta una combinazione di due schemi figurativi volti a formare un corteo composto da Dioniso e le *Horai*⁷⁷³.

Tra le produzioni delle botteghe neoattiche di epoca tardo-ellenistica che seguono una corrente artistica improntata ad uno stile "classicistico" si devono riassumere due tipologie, per le quali si preferisce il termine più diffuso di *Manteltänzerinnen*⁷⁷⁴, poiché come detto si tratta di schemi compositivi elaborati con lo scopo di rappresentare le Ninfe ma il loro utilizzo spesso si svincola dall'originario significato. L'usanza di danzare con abiti pesanti e con un lungo mantello avvolto intorno al capo, infatti, può essere collegata a diverse usanze greche, di cui non si conoscono tradizioni letterarie, eccetto Polluce, che parla del *baukismos*⁷⁷⁵, e non è riservata esclusivamente alle Ninfe⁷⁷⁶.

Il primo tipo è caratterizzato da un χορός di tre Ninfe in fila, tutte vestite di lungo chitone e *himation* e impegnate a stringere con la mano sinistra un lembo dell'*himation* della Ninfa che le precede. La prima Ninfa, che per la sua posizione di guida ha il braccio sinistro ritratto per effetto dello stratonamento della Ninfa che la precede e il destro

⁷⁷⁰ Güntner 1994, pp. 10-11 suddivide anch'egli in tre gruppi i rilievi classici delle Ninfe, ma individua nel terzo gruppo le rappresentazioni delle Ninfe in circolo intorno ad un altare. Ritengo invece che quest'ultima non possa considerarsi una categoria, dal momento che esistono anche altre rappresentazioni che, pur non utilizzando uno schema compositivo molto ardito come quello della *Rundtanz* di Pan e le Ninfe dei rilievi neoattici, devono essere ascritti alla categoria della danza in circolo per la presenza di un altare, vd. *infra*.

⁷⁷¹ Calame 1997, pp. 36-37, 66.

⁷⁷² Vd. *infra*.

⁷⁷³ Vd. capitolo 2.3.5.

⁷⁷⁴ Dal punto di vista iconografico vd. Fuchs 1959, pp. 21-41, 97-108; Cain 1985, p. 115, tipi *Nymphe I-3*; Grassinger 1991, pp. 110-115; Golda 1997, p. 49, tipi *Nymphenreigen a-b*; Frisländer 2001. Si vedano inoltre Sechan 1930; Lawler 1962; Lawler 1964; Lonsdale 2000.

⁷⁷⁵ Pollux, *Onom.* 4, 100.

⁷⁷⁶ Sulla funzione del mantello nella danza vd. Frisländer 2001, pp. 1-8; Lee 2015, p. 116, nota 207, p. 156.

portato verso il mento, incede con il corpo quasi interamente di profilo, eccezion fatta per il busto che presenta la spalla destra leggermente rivolta in avanti. La seconda e la terza Ninfa riprendono la prima nel gesto di portare il braccio destro, interamente avvolto nell'*himation*, verso il mento, ma se ne discostano per la disposizione delle gambe che prevede la destra avanzata e la sinistra ritratta. Per quanto riguarda la disposizione delle teste delle singole Ninfe, non vi è omogeneità tra le diverse repliche, eccezion fatta per la prima, che ha sempre il capo rivolto in avanti.

La più antica e importante replica del tipo è il noto rilievo votivo proveniente da Eleusi, già presentato in precedenza in riferimento alla figura del dio Pan. Al suono della *syrix* del dio, infatti, danzano le tre Ninfe in processione. Un altare è posto tra Pan e la prima Ninfa, mentre la cornice rocciosa, popolata da animali selvatici resi schematicamente con tratti incisi, colloca la scena all'interno di una grotta. Il rilievo fa parte di una cospicua serie di prodotti votivi dedicati al culto di Pan e le Ninfe, i quali a partire dalla metà del IV sec. a.C. aggiunsero alla scena figurata della danza, già nota dal secolo precedente, una specifica ambientazione cultuale. Questi rilievi votivi già dal V sec. a.C. presentano come tema centrale la danza delle Ninfe, che per lo più seguono modelli differenti. Il rilievo è databile, dunque, nel terzo venticinquennio del IV sec. a.C. Fuchs⁷⁷⁷ ha classificato tra le repliche di questo tipo anche il rilievo di Megalopolis, anch'esso presentato in precedenza e databile nello stesso arco cronologico del rilievo di Eleusi. La lastra, tuttavia, riproduce in maniera molto più libera e articolata lo stesso tipo di danza e la dipendenza da uno stesso modello è molto dubbia. È possibile che in questo caso si tratti di una sua reinterpretazione.

Tra i prodotti di epoca tardo-ellenistica, collocabili intorno alla fine del II sec. a.C. sono annoverabili due rilievi. Il primo, rinvenuto e conservato ad Alicarnasso⁷⁷⁸ presenta Hermes a capo del χορός che muove verso sinistra dove compare anche Acheloo; il rilievo costituisce un'offerta votiva donata da Apelles di Myndos, figlio di Apellonios, *hypourgos* degli dei, alle Ninfe Naiadi, ad Hermes, ad Acheloo e agli *Anakes*, forse i Dioscuri. Il secondo rilievo è invece conservato a Londra, ma non si conosce il luogo di rinvenimento⁷⁷⁹. Questo, purtroppo frammentario nella parte sinistra dove doveva probabilmente comparire Pan o Hermes, presenta le tre Ninfe in danza verso un altare dalla conformazione rocciosa e sulla destra la testa di Acheloo. Rispetto all'esemplare di IV sec. a.C. sia la seconda che la terza Ninfa presentano il volto di prospetto e una resa piuttosto sommaria dei tratti del viso. La testa della terza Ninfa inoltre è coperta dall'*himation*, mentre nella replica di Eleusi è lasciata scoperta.

⁷⁷⁷ Fuchs 1959, p. 21, n. A2.

⁷⁷⁸ Turgut Reis Schule, Fuchs 1959, p. 21, n. A3a; *LIMC* I (1981), s.v. *Acheloos*, n. 194 (H.P.Isler); Edward 1985, n. 104; Friesländer 2001, p. 12, fig. 10; Larson 2001, p. 207.

⁷⁷⁹ Inv. 2158, Feubel 1935, n. A3; Fuchs 1959, p. 21, n. A3; *LIMC* I (1981), s.v. *Acheloos*, p. 127, n. 27 (H.P.Isler); Edwards 1985, pp. 699-701, n. 70; Güntner 1994, p. 119, n. A14; Schörner 2003, n. R37.



Fig. 79: Londra, British Museum. Rilievo frammentario con Ninfe.



Fig. 80: Verona, Museo Maffeiano. Base circolare con Ninfe (da Fuchs 1959, tav. 5a).

Al Museo Maffeiano di Verona si conserva un puteale frammentario che, tra le altre figure, mostra le tre Ninfe al seguito di un Pan purtroppo frammentario⁷⁸⁰. Lo stile, secco e lineare, riporta alle produzioni della metà del I sec. a.C., mentre si vede una variazione della composizione nelle teste delle Ninfe, che, tutte rivolte in avanti, presentano capelli sciolti o legati in un crocchia, ma ciocche ondulate e definite.

Tra i prodotti di epoca augustea e primo imperiale si deve citare innanzitutto un vaso ampiamente restaurato, conservato a Broadlands nell'Hampshire⁷⁸¹. La decorazione che ricopre la parte più espansa del vaso costituisce un'importante attestazione di tre cicli di Ninfe, che seppur ampiamente e variamente restaurati, sono stati ricostruiti da Grassinger. I tipi 1 e 2 di *Manteltänzerinnen* sono inframezzati dalla *Rundtanz* di Pan e le Ninfe in stile arcaistico. Questa combinazione costituisce il *trait d'union* delle diverse raffigurazioni di danze rituali e permette di comprendere la connessione ideologica esistente tra i diversi tipi, che propongono evidentemente uno stesso tema iconografico e uno stesso significato.



Fig. 81: Atene, Museo del Pireo. Variante del tipo 1 con danza delle Ninfe (da Becatti 1941, fig. 55).



Fig. 82: Roma, Museo Radici del Presente. Frammento con Ninfa.

Uno dei rilievi più importanti ai fini della ricostruzione del *Vorbild* è costituito dal puteale conservato a Villa Albani, datato solitamente tra la fine del II e l'inizio del I sec. a.C.⁷⁸², ma ritengo più recente, probabilmente nell'ultimo quarto del I sec. a.C. Anche in questo caso la prima Ninfa è identica alle altre repliche, mentre la seconda indossa l'*himation* sul capo, che è rivolto in avanti ma leggermente inclinato verso il basso, mentre

⁷⁸⁰ Reinach 1912a, p. 436, 1; Feubel 1935, n. A4a; Fuchs 1959, p. 21, n. A4a; von Hesberg 1981, p. 205, nota 21; Golda 1997, pp. 104-105, n. 55.

⁷⁸¹ Grassinger 1991, pp. 158-160, n. 5; Frisländer 2001, pp. 7-9, fig. 4.

⁷⁸² Fuchs 1959, p. 21, n. A4b; von Hesberg 1980, p. 260, nota 30; von Hesberg 1981, p. 234, nota 201; Guerrini 1989, p. 25, nota 65; *Villa Albani* 1990, pp. 236-248, n. 219 (H.-U. Cain); Dräger 1994, p. 52, catt. 16, 33; Golda 1997, pp. 100-101, n. 49.

la terza ugualmente porta l'*himation* sul capo, che in questo caso compie una torsione laterale, risultando di prospetto rispetto all'osservatore.

Ad un orizzonte cronologico di epoca augustea è riferibile una replica a Santa Barbara⁷⁸³, che presenta su una lastra bordata superiormente da un listello liscio, tipologia nota su diversi esemplari anche campani, solamente le tre Ninfe. Queste, oltre a mostrare le pieghe del panneggio in uno stile più ornamentale e manierato, presentano la stessa disposizione del capo già descritta per il puteale Albani e l'utilizzo di fasce che avvolgono i capelli della prima e della seconda Ninfa. Si tratta in questo caso di un *excerptum* di una composizione nota da altri due rilievi, che variano e rielaborano il modello della danza di Ninfe guidate da Pan. Questa variante è nota infatti da un rilievo a Palazzo Massimo, proveniente da via Barberini e databile in età augustea⁷⁸⁴, e da uno dei due rilievi antonini rinvenuti al Pireo⁷⁸⁵, i quali presentano di fronte al $\chi\omicron\gamma\omicron\varsigma$ delle Ninfe una figura femminile e tra loro un altare dalla conformazione rocciosa ma adornato con una ghirlanda e alle sue spalle un albero dal tronco spesso e nodoso e dai rami fitti e spogli nella parte superiore. A questi esemplari si può aggiungere un frammento recentemente esposto nel Museo delle Assicurazioni Generali "Radici del Presente" a Roma, che conserva la parte superiore della prima Ninfa, che ricorda nella partizione della fascia sul capo e nell'uso del trapano per rendere l'effetto chiaroscurale delle pieghe del mantello le repliche antonine del Pireo.

Le dodici repliche qui presentate riproducono dunque un prototipo elaborato probabilmente in ambito attico, che rappresenta la danza delle Ninfe. Questo tema iconografico, come noto, trovò nell'arte plastica e vascolare numerose rappresentazioni in epoca classica e tardo-classica. Tuttavia, il modello noto da questa serie di repliche ebbe un'ampia diffusione ed una maggiore fortuna a partire dall'epoca tardo-ellenistica, dapprima sotto forma oggetti votivi, quali sono le repliche di Londra e Alicarnasso, e successivamente di elementi ornamentali, quali puteali e lastre.

Lo studio di questo modello iconografico ha beneficiato, come in pochi altri casi, di una replica che cronologicamente fu prodotta nello stesso arco cronologico del prototipo. Infatti il rilievo di Eleusi, datato nel terzo quarto del IV sec. a.C. costituisce il prodotto più standardizzato e artigianale di un modello elaborato in quegli stessi anni, forse nell'ambito della decorazione di uno dei numerosi santuari dedicati alle Ninfe ad Atene e in Attica. Nonostante non si possa escludere che per l'elaborazione del prototipo si sia ricorso a modelli di epoca precedente, soprattutto della fine del V sec. a.C., è nel secolo successivo, e più specificamente nella seconda metà, che il culto delle Ninfe trovò un'ampia e variegata diffusione ed è in questo periodo che si accentuò l'elemento della

⁷⁸³ Già in Collezione Swainson Cooper a Tripoli, inv. 1952.27, Feubel 1935, n. A4c; Fuchs 1959, p. 21, n. A4c; Del Chiaro 1984, pp. 30-31, n. 8; *LIMC* VIII (1997), s.v. *Nymphai*, p. 894, n. 30b (M. Halm-Tisserant, G. Siebert).

⁷⁸⁴ Inv. 126374, *MNR* I, 1, pp. 28-29, n. 28 (R. Paris); Stefanidou-Tiveriou 1979, pp. 95-98, tav. 47α; Gasparri, Paris 2013, p. 128, n. 70 (R. Dubbini).

⁷⁸⁵ La seconda replica è purtroppo frammentaria e conserva solo parte della prima e della seconda Ninfa. Becatti 1940, p. 81, fig. 55; Fuchs 1959, p. 21, nn. A4d1-2; Stefanidou-Tiveriou 1979, pp. 28, fig. 27, 30a-b; *LIMC* VIII (1997), s.v. *Nymphai*, p. 894, n. 30a (M. Halm-Tisserant, G. Siebert).

danza in relazione a queste divinità a differenza del secolo precedente, quando le Ninfe erano per lo più raffigurate sedute o con un incedere pacato. Già Fuchs⁷⁸⁶ ha avanzato una simile proposta cronologica - metà del IV sec. a.C. il primo, 340-330 a.C. il secondo -, mentre Cain⁷⁸⁷, sulla base di una connessione con la Niobide degli Uffizi ha proposto una datazione del prototipo negli anni venti del IV sec. a.C.⁷⁸⁸

Per la ricostruzione del prototipo partiremo dal *χορός* delle Ninfe. Le tre figure femminili risultano nella ponderazione del corpo riprodotte per lo più in modo simile. Le differenze di natura soprattutto stilistica investono i panneggi, che nella replica di Eleusi e nelle repliche di Alicarnasso, Londra e Verona sono più piatti e lineari, mentre nelle repliche successive adottano effetti chiaroscurali e manierati. Un altro elemento importante è costituito dalla posizione del busto e del capo della seconda Ninfa. Nelle repliche di Londra la testa è girata verso l'osservatore e il busto è leggermente proiettato verso sinistra, quasi a voler seguire l'andamento del capo, mentre in tutte le altre repliche il busto è visto di profilo e la testa è rivolta in avanti, eccezion fatta per la replica di Verona, che gira il busto verso la sua destra, mostrando dunque la schiena all'osservatore. È probabile dunque che il prototipo originario presentasse nelle tre Ninfe una diversa angolatura del corpo, indice di una diversa posizione nello spazio e di una diversa fase della danza. Se infatti la prima Ninfa è più dritta e stabile, ha il volto fisso in avanti e una ponderazione più rigida, la seconda Ninfa effettua quasi una torsione del corpo, che si inarca, come è evidente dalla posizione del bacino. La terza ed ultima Ninfa chiude il cerchio inarcando il corpo nel senso opposto e rivolgendo lo sguardo e il capo verso sinistra. Questi elementi, ben percepibili nelle repliche più tarde, sono, invece, meno accentuati in quelle ellenistiche. Un elemento comune a tutte le repliche, che spiega e giustifica la posizione delle Ninfe è l'altare, per lo più dalla conformazione rocciosa, posto sempre davanti alla prima Ninfa. La disposizione in processione delle Ninfe farebbe pensare ad una danza "lineare", tuttavia la presenza dell'altare e la ponderazione dei corpi permettono di ipotizzare che sia riprodotta in senso orizzontale una scena di danza circolare intorno ad un altare, che trovò la più ardita elaborazione in un modello in stile arcaistico dello stesso orizzonte cronologico⁷⁸⁹.

Oltre al *χορός* delle Ninfe, che costituiscono il nucleo principale della raffigurazione, è necessario presupporre nel prototipo originario la presenza di una guida. Sappiamo che le Ninfe si muovevano in danza alle spalle di Hermes, prevalentemente nelle raffigurazioni di V sec. e inizio IV sec. a.C. Successivamente, a partire dalla metà del IV sec. a.C., il dio Pan, prima relegato in posizione secondaria, assume ad un ruolo di rilievo, poiché viene posto alla guida delle Ninfe, per lo più nell'atto di suonare la *syrinx*, al suono della quale danzano le dee. Ora, nel rilievo di

⁷⁸⁶ Fuchs 1959, pp. 21-27

⁷⁸⁷ Villa Albani 1990, p. 244, n. 219 (H.-U. Cain)

⁷⁸⁸ Sul tipo vd. anche Golda 1997, p. 49, tipi *Nymphenreigen a-b*; Friesländer 2001, pp. 13-14; Schörner 2003, p. 49.

⁷⁸⁹ Nonostante siano documentate sia danze "in processione" sia in "circolo", Calame 1997, pp. 36-37 propone la possibilità che numerose raffigurazioni di danza di Ninfe in processione siano interpretabili con danze in circolo.

Eleusi, come abbiamo visto, è presente un tipo di Pan, elaborato probabilmente intorno alla metà del IV sec. a.C., rielaborato poi in epoca tardo-ellenistica e romana. Sul rilievo di Londra, la lacuna non permette di chiarire quale divinità fosse presente, mentre sulla replica di Alicarnasso è posto Hermes. Infine nel rilievo di Verona compare nuovamente Pan, purtroppo lacunoso nella parte superiore, ma probabilmente ricostruibile anche in questo caso con la *syrinx* in mano. A partire dall'età augustea e fino alla fine delle produzioni neoattiche sarà diffusa una variante che pone di fronte all'altare una figura femminile. Questo elemento, pur costituendo una variante, presuppone l'esistenza di una figura alla guida del χορός, che viene sostituita in epoca imperiale. Se crediamo che la replica di Eleusi costituisca il prodotto più vicino al prototipo originario dovremmo supporre che il gruppo era guidato da un'immagine di Pan. Questa ipotesi è supportata sia dalla canonica rappresentazione delle Ninfe nel IV sec. a.C. che trovano in Pan il loro naturale pardo, sia nelle altre rappresentazioni delle Ninfe di ambito neoattico.

Un secondo tipo di *Manteltänzerinnen* è noto da undici repliche, caratterizzate sempre da una danza di tre figure femminili vestite di chitone e *himation*, che in parte copre loro il capo. Queste tre figure, tuttavia non si presentano sempre nella stessa disposizione, dal momento che, a differenza del tipo 1, non vi è uno stretto legame compositivo tra loro, quale è in quel caso l'afferrarsi vicendevolmente un lembo del mantello.

I due esemplari più antichi a noi noti si collocano tra la fine del IV e l'inizio del III sec. a.C. Un rilievo di dubbia provenienza conservato al Museo dell'Acropoli di Atene⁷⁹⁰ costituisce purtroppo una testimonianza molto esigua a causa del suo stato di estrema frammentarietà. Dell'originaria lastra rettangolare rimane la parte destra delimitata dalla conformazione rocciosa, identificabile come una grotta, sulla cui parte superiore arcuata è posta una cerva. All'interno della grotta si può osservare la parte inferiore di un'erma e parte della terza Ninfà di destra. Il secondo rilievo, in migliore stato conservativo, è nella Ny Carlsberg Glyptotek di Copenhagen e proviene dalla grotta di Pan e le Ninfe alle pendici dell'Acropoli⁷⁹¹. Il rilievo presenta a sinistra Pan disposto frontalmente a suonare la *syrinx* e, dietro di lui, tre Ninfe, che sono leggermente diverse rispetto al tipo attestato nelle copie tardo-ellenistiche e romane. Tra le Ninfe e Pan è inoltre posto un altare.

Altre quattro repliche, provenienti da Atene o dall'Attica, sono circoscrivibili intorno agli anni finali del II sec. a.C. e sono identificabili quali offerte votive.

Il rilievo forse più interessante della serie è conservato al Museo Nazionale di Atene e proviene dalla grotta dedicata a Pan e le Ninfe presso *Phyle*, sul Parnete⁷⁹². Il

⁷⁹⁰ Composto da due frammenti non adiacenti, invv. 2735, 2567. Walter 1923, pp. 84-85, nn. 177-177a; Feubel 1935, n. C1; Fuchs 1959, p. 33, C5a; Edwards 1985, pp. 708-710, n. 72; Güntner 1994, p. 126, n. A46.

⁷⁹¹ Inv. 404, Jacobsen 1907, tav. 28, n. 404; Feubel 1935, n. C2; Fuchs 1959, p. 33, C2; Edwards 1985, pp. 720-722, n. 75; Güntner 1994, p. 119, n. A10; Schörner 2003, p. 48, nota 336.

⁷⁹² Inv. 1879, Svoronos 1921, n. 231; Feubel 1935, pp. 69-71, n. C4; Fuchs 1959, p. 33, n. C4; Isler 1970, pp. 40, 42-43, 129, n. 39; Walter 1980, pp. 78-79, fig. 70; Edwards 1985, pp. 725-735, n. 76; Wegener

rilievo assume infatti un elevato livello documentale grazie alla presenza delle tre Ninfe l'una accanto all'altra, che nelle diverse repliche sono frammentarie o inframezzate da altre figure. Di fronte e quasi adiacente ad una *trapeza*, la prima Ninfa è posta di tre quarti rispetto all'osservatore ed è interamente avvolta entro l'*himation*, che le copre anche il capo. Il braccio destro è posto lungo il corpo e la mano solleva leggermente la veste per agevolare il cammino, mentre il sinistro è poggiato sul fondoschiena ed intorno ad esso si avvolge il mantello, formando ampi e voluminosi drappeggi. La seconda Ninfa è quasi interamente di profilo ed incede sinuosamente tenendo il braccio destro piegato e portato verso il capo e il sinistro all'indietro dritto lungo il corpo. La veste è indossata alla stessa maniera della prima Ninfa, con il mantello che le copre il capo, non conservato, e con un giro che passa davanti al collo e ricade all'indietro. La terza Ninfa presenta invece la parte inferiore del corpo di tre quarti e quella superiore di prospetto per effetto di una violenta torsione del braccio destro portato, interamente avvolto nel mantello, verso la spalla sinistra. Il braccio sinistro ripete invece lo schema della Ninfa precedente, così come il modo di indossare l'*himation*. La scena è inoltre completata sulla destra da una figura maschile nuda di dimensioni maggiori rispetto alle Ninfe, distesa sul fianco sinistro e con cornucopia in mano, evidentemente una divinità fluviale. Sotto questa è un animale, forse una capra, mentre al di sopra vi è un secondo registro popolato di diverse figure davanti ad uno sfondo roccioso, tra cui un Pan seduto su una roccia, nell'atto di suonare la *syrinx* davanti ad un'erma. Inizialmente questo rilievo è stato datato da alcuni studiosi alla fine del IV sec. a.C., mentre più giustamente di recente si è preferita una datazione tardo-ellenistica per la natura eccessivamente eclettica della scena.

Due frammenti, caratterizzati da uno stile raffinato e plastico, probabilmente riconducibili ad uno stesso ambito produttivo, sono conservati al Museo dell'Acropoli di Atene e provengono dalla grotta di Pan e le Ninfe presso le pendici dell'Acropoli. Il primo⁷⁹³ presenta sulla destra la Ninfa 1 e di fronte ad essa un piccolo Pan seduto su un'alta roccia, intento a suonare la *syrinx*. Il secondo⁷⁹⁴, invece, replica in maniera quasi identica la Ninfa 1, cui segue la Ninfa 2.

Presso l'Agorà di Atene si rinvenne invece una lastra⁷⁹⁵, molto danneggiata, che riproduce, in uno stile molto simile ai due rilievi dell'Acropoli, esclusivamente la Ninfa 1 e la Ninfa 2, costituendo pertanto un *excerptum* della scena.

1985, p. 312, n. 165; Travlos 1988, p. 325, fig. 408; Güntner 1994, p. 127, n. A50; Vikela 1997, p. 217, tav. 28, 3; Kaltsas 2002, p. 214, n. 439; Schörner 2003, p. 567, n. R63 (prima metà I sec. a.C.).

⁷⁹³ Inv. 1345, Casson 1912-21, II, p. 248, Feubel 1935, pp. 70-71, n. C5; Fuchs 1959, p. 33, n. C5; Brouskari 1974, p. 167, fig. 354; Edward 1985, pp. 715-717, n. 74; Güntner 1994, p. 119, n. A11; Trianti 1998, p. 417, fig. 437; Schörner 2003, p. 552, n. R14.

⁷⁹⁴ Inv. 4625/6464, Casson 1912-21, II, pp. 248-50; Walter 1923, pp. 83-84, n. 176; Fuchs 1959, p. 33, n. C3; Brouskari 1974, p. 167, fig. 355; Trianti 1998, p. 416, fig. 436; Schörner 2003, p. 553, n. R16.

⁷⁹⁵ Museo dell'Agorà, inv. S405, Fuchs 1959, p. 33, n. C5a; Schörner 2003, p. 550, n. R6.



Fig. 83: Atene, Museo Nazionale. Rilievo dedicato a Pan e le Ninfe, dal santuario di Phyle presso il Parnete (da Güntner 1994, tav. 10, 2).



Fig. 84: Atene, Museo dell'Acropoli. Coppia di rilievi dal santuario di Pan e le Ninfe alle pendici dell'Acropoli.

Passando ora ai prodotti più eclettici di natura ornamentale rinvenuti in Italia, si osserverà la natura più disorganica della composizione dovuta all'utilizzo delle figure all'interno di composizioni di natura variamente eterogenea.

La più antica e raffinata riproduzione è costituita dal cd. *Hekataion* Torlonia⁷⁹⁶, una base a tre facce, così chiamata per l'aggiunta di un cane, che rappresenta un attributo di Hekate, a fianco alla Ninfa 3. Il rilievo, che stilisticamente rimanda ai migliori esemplari tardo-ellenistici di fine II - inizio I sec. a.C., quali i due rilievi dell'Acropoli, riproduce in sequenza su ognuna delle tre facce le Ninfe nella successione presente sul rilievo votivo di *Phyle*.

Di poco posteriori sono una lastra conservata nella collezione presso Ince Blundell Hall⁷⁹⁷, datata dal Fuchs all'inizio del secondo quarto del I sec. a.C., che estrapola solo la prima Ninfa, e la base circolare di Copenhagen⁷⁹⁸, nella quale si alternano *Manteltänzerinnen* a guerrieri armati in danza, identificabili come Cureti o Coribanti⁷⁹⁹, datata in questo caso intorno alla metà del I sec. a.C. Una simile alternanza si può osservare sul cratere a volute di Villa Borghese, datato invece nel terzo quarto del I sec. a.C.⁸⁰⁰, che ricorda nello stile il cratere a volute dalla Villa San Marco di Stabia, nella quale anche in quel caso sono presenti le Ninfe, nella *Rundtanz* con Pan (**cat. 7**). Questo esemplare riproduce le Ninfe 1 e 3, mentre la 2 è stata ricostruita da Grassinger al posto dell'Apollo, interamente di restauro. Inoltre sul corpo del vaso è presente anche un Pan seduto su una roccia e davanti a lui un altare, che riproduce lo stesso tipo osservato su uno dei rilievi dell'Acropoli di Atene, denunciando pertanto una certa connessione tra questo elemento e le Ninfe.

Infine, è necessario menzionare la più volte richiamata "olla" di Broadlands, nella quale sono presenti quattro gruppi di figure, tra cui la *Rundtanz* di Pan e le Ninfe e le *Manteltänzerinnen* tipo 1 e 2. Nonostante il vaso sia pesantemente restaurato, è ben evidente da un lato la connessione stilistica e produttiva tra questo esemplare e i crateri a volute di Villa Borghese e della Villa San Marco, anche se si tratta forse di un prodotto leggermente più recente, degli anni venti del I sec. a.C., e dall'altro la connessione tematica tra gruppi di figure chiaramente riconducibili a raffigurazioni di Ninfe. Un'ultima attestazione delle tre Ninfe è nota da un candelabro, purtroppo disperso, ma noto da un disegno⁸⁰¹.

⁷⁹⁶ Museo Torlonia, Hauser 1889, p. 41, n. 56; Fuchs 1959, p. 34, n. C6e, tav. 7; Edwards 1985, p. 196; *LIMC* III (1986), s.v. *Charis/Charites*, p. 198, n. 31 (E.B. Harrison); Grassinger 1991, pp. 113-114; Friesländer 2001, pp. 14-16, fig. 10.

⁷⁹⁷ Ashmole 1929, n. 218, tav. 43; Fuchs 1959, p. 34, n. C6c.

⁷⁹⁸ Ny Carlsberg Glyptotek, inv. 513. Matz, von Duhn 1881-82, III, n. 3680; Jacobsen 1907, tav. 10; Poulsen 1951, p. 108, n. 128; Fuchs 1959, p. 34, n. C6d; Hermann 1961, pp. 71-72; von Hesberg 1981, p. 234, nota 201; Santolini Giordani 1989, p. 120, n. 63, tav. 10, p. 57-74, fig. 19; *Villa Albani* 1990, p. 246 (H.-U. Cain); Grassinger 1991, pp. 113-114; Dräger 1994, pp. 194-195, n. 16, tav. 11; Schörner 2003, p. 48, nota 336.

⁷⁹⁹ Su questo vd. capitolo 2.16.

⁸⁰⁰ Feubel 1935, pp. XXI-XXII, n. C6a; Fuchs 1959, p. 33, n. C6a; Grassinger 1991, pp. 210-212, n. 51; Rausa 1998, p. 227; Schörner 2003, p. 48, nota 336; Habetzeder 2012, p. 24.

⁸⁰¹ Hauser 1889, p. 42, n. 57; Fuchs 1959, p. 34, n. C6b; Cain 1985, p. 205, n. 161, tav. 91,3; Friesländer 2001, pp. 16-17, fig. 12; Schörner 2003, p. 48, nota 336.



Fig. 85: Copenaghen, Ny Carlsberg Glyptotek. Altare con danzatrici tipo 2 (da Dräger 1994, tav. 11).

Questo secondo tipo di *Manteltänzerinnen* costituisce un'importante testimonianza relativamente alla riproduzione figurativa delle Ninfe, sia per la notevole diffusione in ambito greco-ellenistico e italico, sia per la reiterata attestazione all'interno di luoghi di culto legati a Pan e le Ninfe.

Il primo elemento sul quale è necessario porre l'accento riguarda la disposizione delle figure nel *Reigen*, che, nel momento in cui non si instaura un legame compositivo tra esse, come nel caso del tipo 1 con il gesto di tirare un lembo del mantello, potevano arbitrariamente essere rimescolate anche nelle riproduzioni più antiche della serie. Le indicazioni più importanti sono fornite dalle repliche più antiche, tra cui soprattutto quella proveniente dal santuario attico di *Phyle*. In questo caso come visto si può osservare il cadenzato e ritmico accrescimento del movimento che inizia pacatamente nella Ninfa 1, continua nella Ninfa 2, che con il suo rivolgere il capo all'indietro sembra richiamare la danza estatica delle Menadi, e termina nell'articolato contorcimento della Ninfa 3. Grazie al supporto di questa replica è possibile notare come la stessa disposizione compaia nell'esemplare Torlonia e nella base circolare di Copenaghen, seppur alternata ad altre figure. Un altro elemento importante è legato alla presenza di Pan. Come più volte sottolineato, il culto delle Ninfe era associato a divinità maggiori quali Hermes, Acheloo e Pan. Ora, dal momento che è documentata per molti esemplari di questo schema compositivo, riproducente la danza delle Ninfe, una provenienza da grotte legate al culto di Pan e delle Ninfe è verosimile pensare ad un'originaria presenza del dio a fianco alle Ninfe. Inoltre su uno dei rilievi del Museo dell'Acropoli è presente proprio un tipo di Pan seduto su alta roccia, che ricompare sul cratere a volute di Villa Borghese, testimoniando una diretta connessione tra il tipo 2 di *Manteltänzerinnen* e questa figura di Pan. Sul rilievo, datato intorno al 300 a.C., di Copenaghen, anch'esso proveniente dalla grotta di Pan presso le pendici dell'Acropoli, è ancora una volta rappresentato Pan, che varia, come anche le Ninfe, il modello originario. Pertanto risulta necessario inserire Pan nel *Vorbild* originario.

Il prototipo originario, che dunque comprendeva un χορός di tre Ninfe impegnate in una danza "in processione" al suono della *syrinx* di Pan, è stato ricondotto concordemente all'ambito produttivo ateniese della metà del IV sec. a.C. Secondo Feubel⁸⁰² e Fuchs⁸⁰³ il prototipo era esposto nella grotta di Pan alle pendici settentrionali dell'Acropoli, ma, mentre il primo ritiene si trattasse di un dipinto, il secondo propende per un rilievo marmoreo⁸⁰⁴. Diversamente Andrae, che ha studiato una delle statue tardo-ellenistiche rinvenute nella villa romana di Fianello Sabino, ritiene che il rilievo derivi da un gruppo statuario a tutto tondo del IV sec. a.C.⁸⁰⁵ Nella villa infatti è stata rinvenuta una statua di dimensioni minori del vero che riproduce lo schema compositivo

⁸⁰² Feubel 1935, pp. XXI-XXIII.

⁸⁰³ Fuchs 1959, pp. 34-35.

⁸⁰⁴ Ugualmente Schörner 2003, p. 48. Sul tipo cfr. anche Cain 1985, p. 115, tipi *Nymphe 1-3*; Friesländer 2001, pp. 15-17.

⁸⁰⁵ Andrae 1962. Vd. anche Vorster 1998.

della Ninfa 1⁸⁰⁶. Ciò fa pensare che questa statua sia la replica di un gruppo statuario di cui dovevano indubbiamente far parte anche le altre due Ninfe. D'altronde nella Ny Carlsberg Glyptotek di Copenaghen, nella Glyptothek di Monaco⁸⁰⁷ e negli Staatliche Museen di Berlino⁸⁰⁸ si conservano due statue femminili ammantate, repliche di un tipo che ricorda fortemente lo schema iconografico della Ninfa 2, con il braccio destro sollevato verso il mento e quello sinistro portato dietro il bacino. Risulta purtroppo impossibile chiarire se il prototipo della metà del IV sec. a.C. sia a rilievo o a tutto tondo, anche se la presenza di repliche delle tre Ninfe a tutto tondo farebbe propendere maggiormente per l'ipotesi formulata da Andreae, alla quale c'è da aggiungere che già nelle prime repliche a rilievo si assiste ad una rielaborazione dei tipi e ad una rotazione delle posizioni delle diverse figure. Tuttavia, la ricorrenza di più di un esemplare nella grotta di Pan presso le pendici settentrionali dell'Acropoli di Atene consente di ritenere largamente possibile la presenza del prototipo in quella grotta, la prima in cui fu accolto il culto di Pan a partire dal 490 a.C.

Analizzate le due rappresentazioni di danzatrici che più comunemente sono state ritenute riproduzioni di modelli riconducibili a Ninfe, è necessario chiarire la posizione da attribuire alle due Ninfe presenti sugli altari di Benevento e del Vaticano.

La prima Ninfa degli altari di Benevento e del Vaticano tradisce, a mio avviso, una chiara dipendenza dal modello della Ninfa 1 delle *Manteltänzerinnen* tipo 2⁸⁰⁹. Si nota infatti una simile impostazione del braccio destro, la cui sagoma si scorge lungo il corpo, e ugualmente il braccio sinistro è piegato e appoggiato dietro la schiena. Da esso differisce, tuttavia, a causa della posizione della testa, che nell'altare del Vaticano è inclinata verso l'alto, e della maggiore agitazione del corpo. Infatti nelle repliche del tipo *Manteltänzerinnen* 2 si scorge una maggiore pacatezza della danza, un incedere meno esasperato. Di conseguenza le pieghe della veste divengono più manierate, dense di pieghe tubolari e di sovrapposizioni, il mantello assume trasparenze tanto accentuate da mostrare le linee del corpo. Di contro secondo Friesländer⁸¹⁰ esiste una connessione non solo con questo tipo di Ninfe, ma anche con una danzatrice, nota ad esempio su una delle lastre del teatro di Dioniso ad Atene, che fa parte di una serie di danzatrici, il cui sviluppo vedremo nel paragrafo successivo, vale a dire le *Manteltänzerinnen* tipo 3. Questa serie trova stretti legami con le danzatrici presenti sulla Tribuna di Eshmun⁸¹¹: forse più propriamente un altare fu rinvenuta a Sidone, nel santuario di Eshmun - così costituendo

⁸⁰⁶ Andreae 1962, pp. 77-78 ricorda l'esistenza di statuette in terracotta databili nel IV sec. a.C. che riproducono la stessa immagine. Ugualmente Friesländer 2001, pp. 15-17.

⁸⁰⁷ Andreae 1962, p. 78.

⁸⁰⁸ Inv. 1965.15. Diehl 1966; Geominy 1984, p. 277 fig. 326.

⁸⁰⁹ Non vedo invece alcun legame con le *Manteltänzerinnen* tipo 1, come riportato da Dräger 1994, p. 247.

⁸¹⁰ Friesländer 2001, p. 11.

⁸¹¹ Will 1976; Stucky 1981; Millar 1983; Stucky 1984; Edwards 1985, pp. 203-205; Will 1985; Grassinger 1991, pp. 110-113; Stucky 1991; Stucky 1993, p. 41; Ridgway 1997, p. 213; Stucky 1998, pp. 6-8; Markoe 2000, pp. 63-64; Stucky, Mathys 2000; Stucky 2001, p. 249; Kawkabani 2003; Stucky 2005, pp. 203 ss.; Minunno 2006.

un eccezionale caso di *interpretatio graeca* del dio Eshmun con Apollo⁸¹² -, ed è composta di un lato lungo e due brevi ad esso perpendicolari, sui quali si dispongono due registri, decorati con un corteo di divinità e con figure femminili danzanti al suono di una flautista e una citarista. Tra le danzatrici, sul lato destro, si ritrova una figura che ricorda lo schema iconografico della prima Ninfa di Benevento⁸¹³. Tuttavia, con questa serie le Ninfe degli altari di Benevento e del Vaticano condividono numerosi elementi iconografici, quali appunto la maggiore sfrenatezza della danza e l'effetto di voluminosità e trasparenza delle vesti. In questo, e soprattutto con riferimento alla seconda Ninfa degli altari di Benevento e Vaticano, si può notare un legame più stretto con la raffigurazione delle Menadi, e in particolare con le Menadi elaborate intorno alla fine del V sec. a.C. probabilmente ad opera di Callimaco⁸¹⁴. Tuttavia, il confronto migliore è costituito dalla *Kymbalistria D*, tipo TH 32, di Matz, attestata sui sarcofagi⁸¹⁵. Un'immagine molto simile di Ninfa, seppur mancante della parte superiore del corpo si trova nel castello di Wörlitz⁸¹⁶, dove su una lastra sono presenti un Satiro con pantera in danza e una Menade, fortemente inclinata all'indietro e con la gamba sinistra avanzata, nello stesso schema in cui è rappresentata la Ninfa di Benevento e del Vaticano. Infine per la ponderazione del corpo, la testa retrospiciente, il braccio destro sollevato sopra la testa e, non ultimo, il legame con Pan, si deve menzionare uno specchio bronzeo del Louvre proveniente da Nemea e datato intorno alla metà del IV sec. a.C.⁸¹⁷, che testimonia la presenza del modello della seconda Ninfa in quest'epoca e la precoce ambivalenza tra Ninfa e Menade nella connessione con Pan.

Risulta pertanto verosimile la dipendenza di questi due *Bildtypen* da modelli della fine del IV sec. a.C., come già sostenuto da Friesländer, mentre Fuchs preferisce ipotizzare la presenza di un modello del 360-350 a.C.⁸¹⁸ Credo invece che la composizione degli altari di Benevento e del Vaticano si caratterizzi soprattutto per la sua ecletticità, che denota l'individualità di un singolo scultore che ha prodotto probabilmente l'altare di Benevento e quello del Vaticano, rielaborando figure già note nel repertorio figurativo del IV sec. a.C. quali le Menadi danzanti e le Ninfe⁸¹⁹. Lo testimoniano la mancanza della terza Ninfa, forse presente solo sull'altare di Benevento, l'utilizzo di un tipo di Pan,

⁸¹² Sul dio Eshmun in generale vd. *LIMC* IV (1988), sv. *Eshmoun* (E. Will); Xella 1993; Mettinger 2001, pp. 155 ss.; Apicella 2006; Apicella 2012; si veda ad esempio una moneta da Cartagena con immagine di Apollo-Eshmun, Riethmüller 2005, p. 444, n. 639.

⁸¹³ Stucky 1984, p. 26, tipo *Tänzerin S*, tav. 12,4. Su tale accostamento Stucky rimane alquanto scettico ritenendo che il rilievo del teatro di Dioniso sia legato alla sua *Tänzerin A*. Credo, a mia volta, che vi siano numerose e incolmabili discrepanze tra la *Tänzerin A* di Stucky e la lastra del teatro e mi sento di propendere maggiormente per la tesi di Friesländer.

⁸¹⁴ L'argomento non è stato trattato specificamente in questo lavoro. Per la bibliografia però si veda capitolo 2.5.

⁸¹⁵ Matz 1968, p. 32. Dello stesso avviso Sinn 2006, p. 176, il quale richiama l'attenzione su altre attestazioni di Ninfe o Menadi che sollevano il velo, ampiamente diffuse tra II e I sec. a.C.

⁸¹⁶ Paul 1965, pag. 63, fig. 23.

⁸¹⁷ *LIMC* VIII (1997), s.v. *Pan*, n. 182 (J. Boardman).

⁸¹⁸ Fuchs 1959, pp. 100-101.

⁸¹⁹ Ugualmente Sinn 2006, p. 176, il quale si sofferma sulla differenza tra queste Ninfe e le figure solitamente ricorrenti nelle produzioni di ispirazione ellenistica.

rielaborato da un modello di IV sec. a.C., che non ebbe grande fortuna nelle produzioni neoattiche, e la presenza, sempre nell'altare di Benevento, di un albero con simboli dionisiaci, che dunque spostano concettualmente il tema di Pan e le Ninfe nella sfera dionisiaca.

Il cratere marmoreo con anse a volute dalla Villa San Marco di Stabia (**cat. 7**) riproduce sulla parte più espansa del vaso un fregio ricco di decorazioni legate al mondo dionisiaco, tra le quali una delle più complete e più raffinate attestazioni della *Rundranz*, la danza in cerchio, di Pan e le Ninfe. Le divinità, nonostante la bidimensionalità della superficie marmorea, sono strutturate in modo da alludere chiaramente ad una danza in circolo intorno ad una roccia o ad un altare. Al centro è Pan avvolto in una pelle di animale che funge da pesante mantello, incede verso destra ma volge la testa all'indietro e nelle mani stringe il *pedum*. La sua plastica torsione è dovuta alla danza ma anche alla Ninfa che lo precede, la quale, vestita di lungo chitone e *himation*, tira con la destra un lembo del mantello di Pan, mentre con la sinistra solleva un lembo della sua veste sopra la spalla sinistra. Completano la scena altre due Ninfe, vestite allo stesso modo ma disposte la prima alle spalle di Pan e dunque prospetticamente oltre l'altare, e l'altra a destra. La seconda Ninfa mantiene un lembo della veste della prima e così accade probabilmente per la terza, rivolta verso la seconda, il cui gesto, però, è nascosto da Pan. Dunque in questa danza Pan è a capo del circolo, in cui tutti i personaggi si mantengono la veste, e il termine è segnato dalla Ninfa sulla destra, che invece poggia la mano sinistra dietro la schiena.

Questo schema figurativo è stato oggetto di diversi studi, grazie alle numerose e diffuse attestazioni giunte a noi anche se spesso in maniera fortemente frammentaria⁸²⁰. La composizione si può di fatto ascrivere tra le produzioni che rievocano e rielaborano lo stile arcaico per la sua impostazione basato su una certa staticità e schematicità dei corpi, su movimenti ritmati e su vesti i cui bordi e i cui panneggi sono resi attraverso secche ripartizioni. Inoltre ciò è percepibile attraverso la disposizione delle figure, che presentano corpi rigidi ma leggermente inclinati, poiché vogliono alludere al movimento della danza.

L'esemplare che ha generato più discussioni è conservato al Louvre di Parigi⁸²¹ e manca purtroppo di provenienza. Il rilievo è caratterizzato da una cornice architettonica composta da pilastri sui lati che sorreggono una trabeazione a due fasce e un tetto di cui sono rappresentate le antefisse. A fianco alla composizione di Pan e le Ninfe, scomparsa di scalfitture e fratture, vi è nella parte destra, purtroppo mal conservata, un giovane, probabilmente un offerente, posto sopra una conformazione rocciosa, identificabi-

⁸²⁰ Schmidt 1922, pp. 30-43; Becatti 1941, p. 38; Fuchs 1959, pp. 27-33; Zagdoun 1989, pp. 119-122; Grassinger 1991, pp. 78-82.

⁸²¹ Inv. MA 962. Fröhner 1870, pp. 286-287, n. 289; Schmidt 1922, pp. 32-33; Feubel 1935, pp. 64-65, n. B2; Becatti 1941, p. 38, nota 31, tav. 20, 6; Fuchs 1959, p. 27, n. B2; Havelock 1964, pp. 50-54, tav. 21,15; Edwards 1985, 677-680, n. 66, tav. 30; Zagdoun 1989, pp. 119-121, 246, n. 336; Grassinger 1991, p. 78, nota 30; Zagdoun 1993, pp. 236-237, fig. 1; Güntner 1994, p. 126, n. A49; Hamiaux 1998, pp. 173-174, n. 193; Friesländer 2001, p. 18.

le come Acheloo⁸²². Mentre Schmidt⁸²³ non ha proposto alcuna datazione, Fuchs⁸²⁴ ha ipotizzato, per la rigidità e l'affollamento delle figure, un inquadramento in epoca tardo-classica. Alla fine o all'ultimo quarto del IV sec. a.C. propendono anche Kraus⁸²⁵, Willers⁸²⁶, Grassinger⁸²⁷ e Güntner⁸²⁸, mentre Becatti⁸²⁹, Havelock⁸³⁰ e Zagdoun⁸³¹, propongono una datazione in epoca ellenistica. La critica ha però beneficiato anche di una datazione alquanto bassa, relativamente all'interpretazione di Edwards, che colloca il rilievo in epoca imperiale⁸³².

Per quanto riguarda la cornice architettonica è necessario precisare che si tratta di un elemento peculiare nei rilievi votivi di IV sec. a.C., anche se sarà ripreso soprattutto nel II sec. a.C. Un elemento della cornice ha fatto propendere alcuni autori verso una datazione in epoca ellenistica, poiché la suddivisione in due fasce dell'architrave non è comune prima dell'età ellenistica. La strutturazione della parte superiore della cornice, tuttavia, non deve costituire un limite cronologico: infatti, oltre ai numerosi esemplari che testimoniano un'accurata ripartizione delle travature del tetto in più fasce, alle quali può alludere la cornice del rilievo del Louvre, piuttosto che ad una bipartizione dell'architrave, vi sono esempi di rilievi votivi muniti di cornici con architrave a due fasce proprio in Attica, come un rilievo da Oropos con banchetto eroico⁸³³. Stilisticamente invece il rilievo presenta un'alta qualità nella resa volumetrica delle figure e nella spazialità e una raffinata sensibilità nella definizione dei dettagli. Indubbiamente il rilievo si discosta dalle produzioni più corsive e artigianali che caratterizzano le offerte votive alle Ninfe, realizzate nel IV sec. a.C., ma si colloca tra i prodotti votivi ateniesi di più alta qualità realizzati nel terzo quarto del IV sec. a.C. come il rilievo da Vari al Museo Nazionale di Atene⁸³⁴.

Presso il Museo Nazionale di Belgrado si conserva un importante rilievo, proveniente da Stobi, che riproduce interamente la scena della danza di Pan e le Ninfe⁸³⁵. Il rilievo descritto precedentemente si arricchisce tuttavia sulla destra di una roccia da cui emerge, nella parte superiore, la testa di Acheloo. Il campo figurativo è delimitato da una cornice architettonica composta da due pilastri, sormontati da capitelli composti da semplici modanature, sulle quali è impostato uno spiovente, di cui in primo piano si

⁸²² Grassinger 1991, p. 79, nota 34.

⁸²³ Schmidt 1922, pp. 32-33.

⁸²⁴ Fuchs 1959, pp. 28-33.

⁸²⁵ Kraus 1960, p. 125.

⁸²⁶ Willers 1975, pp. 26-28.

⁸²⁷ Grassinger 1991, pp. 78-79.

⁸²⁸ Güntner 1994, p. 126, n. A49.

⁸²⁹ Becatti 1941, pp. 32-34.

⁸³⁰ Havelock 1964, pp. 43-51.

⁸³¹ Zagdoun 1989, pp. 119-121.

⁸³² Edwards 1985, pp. 678-679.

⁸³³ Atene, Museo Nazionale, inv. 3405. Fine del IV sec. a.C. Comella 2002, p. 216, n. Oropos 6.

⁸³⁴ Vd. *infra*.

⁸³⁵ Inv. 1590. Feubel 1935, p. 16, n. B4a; Havelock 1964, pp. 52-53; Harrison 1965, p. 84; Fuchs 1959, pp. 28-30, n. B4a; Zagdoun 1989, pp. 119-120, 230, n. 85; Grassinger 1991, p. 78, nota 30; Friesländer 2001, p. 18.

vedono le travature e le antefisse. Il rilievo è databile probabilmente intorno alla metà del II sec. a.C. e richiama i rilievi votivi del IV sec. a.C. attraverso l'utilizzo della cornice architettonica. Stilisticamente è, infatti, molto diverso rispetto al rilievo del Louvre: i personaggi sono più distanti e isolati, il rilievo è più plastico e le forme denunciano un richiamo al classicismo nella resa sfumata dei contorni e nelle voluminose pieghe delle vesti, che quasi cancellano le forme arcaistiche. Sono anche aggiunti alcuni elementi più decorativi quale soprattutto la definizione delle nervature della roccia intorno alla quale girano le divinità, che assumono una forma a perline. Secondo Schörner⁸³⁶ il rilievo di Stobi è un prodotto attico tardo-ellenistico esportato a Stobi.



Fig. 86: Parigi, Louvre. Rilievo votivo con Pan e le Ninfe.



Fig. 87: Belgrado, Museo Nazionale. Rilievo votivo con Pan e le Ninfe da Stobi.

Rispetto ai due precedenti rilievi, l'esemplare conservato all'Ashmolean Museum di Oxford, proveniente da Smyrna⁸³⁷, presenta una maggiore dilatazione della scena, comportando una diversa spazialità delle figure. Le membra inoltre si mostrano più plastiche e piene e i gesti meno stilizzati. Si veda soprattutto la Ninfa di mezzo, che, rispetto agli esemplari precedenti, si dispiega in un articolato movimento, non più compassato e schematizzato nella frontalità tipica dello stile arcaico. Il volto di Pan inoltre non è rivolto alle spalle ma guarda verso l'osservatore e ha un aspetto mostruoso e grottesco. Tale variazione sarebbe giustificata, secondo Grassinger⁸³⁸, dal fatto che la Ninfa di sinistra non mantiene il lembo del mantello di Pan e per questo il dio non volta lo sguardo. Il rilievo, che mostra uno stile più sommario e delle proporzioni meno armoniche, doveva costituire un'offerta votiva ed è stato datato intorno alla metà del II sec. a.C.

⁸³⁶ Schörner 2003, p. 49, nota 339.

⁸³⁷ Inv. 1929.61. Feubel 1935, p. 21, n. B4; Fuchs 1959, p. 27, n. B4; Havelock 1964, pp. 51-53; Blanck 1969, tav. 20, 2; Edwards 1985, pp. 881-884, n. 107; Zagdoun 1989, pp. 119-121, 244, n. 306; Grassinger 1991, p. 78, nota 30; *LIMC* VIII (1997), s.v. *Pan*, p. 936, n. 238 (J. Boardman); Friesländer 2001, p. 17, fig. 13; Jenkins 2006, fig. 5.

⁸³⁸ Grassinger 1991, p. 80.



Fig. 88: Oxford, Ashmolean Museum. Rilievo con Pan e le Ninfe da Smyrna.

Un frammento della scena, di cui si conserva la parte inferiore di Pan e della Ninfa di destra, è conservato a Dydim⁸³⁹. Nonostante l'estrema frammentarietà e il pessimo stato di conservazione, si nota come i panneggi siano pesanti, con pieghe tenui ma profonde e i bordi schematicamente squadrati. I volumi sono poco espansi, come si vede dallo spazio che intercorre tra i piedi della Ninfa. Lo stile di questo frammento richiama fortemente quello di Oxford, denunciando probabilmente uno stesso ambito produttivo.

Al Museo Archeologico di Istanbul⁸⁴⁰ è attestato un frammento di rilievo proveniente da Lindos, del quale si conserva la parte destra con i bordi, composti da un listello liscio e metà della Ninfa di destra, rivolta verso sinistra. Stilisticamente il rilievo ricorda molto l'esemplare da Stobi e quello di Oxford e pertanto si può datare intorno alla metà del II sec. a.C.

Conservata al Museo Archeologico di Rodi⁸⁴¹ è una lastra rettangolare che mostra sulla sinistra la danza di Pan e le Ninfe, mancante però delle due Ninfe di sinistra e a destra è aggiunto un Dioniso vestito di *himation*, rivolto verso il bordo destro della lastra, che è impegnato a sostenere con la destra un *kantharos* e con la sinistra il tirso appoggiato sulla spalla. Il rilievo presenta una resa sfumata delle superfici e dei contorni

⁸³⁹ Tuchelt 1969-70, p. 229, tav. 42,2. Secondo Grassinger 1991, p. 78, nota 30 il pezzo è oggi perduto.

⁸⁴⁰ Inv. AM 1986. Feibel 1935, pp. 21, 63 n. B5a; Fuchs 1959, pp. 28, 30, n. B5a; Edwards 1985, pp. 831-833, n. 95, tav. 44; Zagdoun 1989, pp. 120, 238, n. 211.

⁸⁴¹ Inv. BE 2103. Zagdoun 1989, pp. 126, 248, n. 370.

più sfuggenti, cui si aggiungono delle proporzioni allungate ma aggraziate e un'interpretazione della scena più sommaria. Nello stile ricorda il rilievo frammentario con *Viergötterzug* proveniente dall'Agorà di Atene e in parte il candelabro di Palestrina e per questo è databile seconda metà del II sec. a.C.

Di uno stesso orizzonte cronologico o forse leggermente più tardo è invece un frammento trovato nel 1936 in una casa nella zona dell'*Eleusinion* nell'Agorà di Atene⁸⁴², il quale conserva unicamente la parte inferiore della Ninfa di destra, a fianco della quale vi è una conformazione rocciosa che ricorda quella presente sul rilievo del Louvre, dalla quale spunta Acheloo. Su questo rilievo rispetto agli esemplari di Dydimi e Istanbul le gambe della Ninfa sono più divaricate, le linee del panneggio più profonde e le pieghe più lunghe, così come sono molto accentuati i bordi a *zig-zag*, appena percepibili sulle repliche più antiche.



Fig. 89: Già a Dydimi. Frammento di rilievo con Pan e Ninfe.



Fig. 90: Atene, Agorà. Frammento di rilievo con Pan e le Ninfe.

Un altro frammento rinvenuto nella Grecia orientale è conservato al British Museum e proviene da Cnido⁸⁴³. Si rinvenne durante gli scavi del Ninfeo posto su una sorgente naturale al centro della città antica⁸⁴⁴. L'edificio, scavato nell'Ottocento e poi nuovamente tra il 1999 e il 2003⁸⁴⁵, era dedicato alle Muse in associazione con altre divinità, tra cui soprattutto le Ninfe, che come le Cariti e le *Horai* avevano un rapporto privilegiato con le dee delle arti. Il rilievo, che conserva solo il busto della Ninfa centrale e parte del Pan, presentava un'ambientazione architettonica di difficile ricostruzione a causa del suo riutilizzo postumo. Ciò che si scorge è un velo legato in due punti sopra la scena e che compone lo sfondo, mentre al centro è posta un'asta formata da canne alli-

⁸⁴² Fuchs 1959, pp. 28 n. B4b; Harrison 1965, pp. 58, 84 n. 130 tav. 31; Edwards 1985, pp. 669-672 n. 64 tav. 30; Zagdoun 1989, pp. 120, 227, n. 42; Schörner 2003, pp. 550-551, n. R7, tav. 28, 2.

⁸⁴³ Inv. 1226.684. Smith 1892-1904, II, n. 1344; Feubel 1935, pp. 20-21 n. B3; Edwards, pp. 866-849 n. 103; Jenkins 2006.

⁸⁴⁴ Jenkins 2006.

⁸⁴⁵ Vd. Jenkins 2003.

neate⁸⁴⁶. Ambientazioni di questo genere sono comuni nelle produzioni ellenistiche a partire soprattutto dal II sec. a.C., tuttavia lo stile, caratterizzato da un'accentuata linearità, denuncia una datazione più tarda, inquadrabile nella prima metà del I sec. a.C. Un'altra particolarità è costituita dalla terminazione anticipata del mantello di Pan, che risulta quindi stranamente sollevato e perde il suo motivo originario.

Un rilievo di cui inizialmente si conosceva solo il calco in gesso, conservato a Würzburg⁸⁴⁷, è stato ritrovato a Maiorca, Museo Diocesano⁸⁴⁸. Il rilievo preserva interamente la Ninfa di destra e in parte quella centrale, le quali sono riprodotte con un'accentuata plasticità e in uno stile morbido ed elegante, senza eccessiva incisività, e per questo si può proporre una datazione intorno alla metà del I sec. a.C. Come già notato per i rilievi di Oxford e Londra, il mantello di Pan si interrompe all'altezza dell'addome della Ninfa e non viene trattenuto da nessuno.



Fig. 91: Istanbul, Museo Archeologico. Frammento di Ninfa da Lindos.



Fig. 92: Rodi, Museo Archeologico. Rilievo con Pan e le Ninfe.

Quest'effetto poco armonico della raffigurazione non compare sui due rilievi più tardi conosciuti e cioè il cratere a volute della Villa San Marco (**cat. 7**) e il frammento

⁸⁴⁶ Jenkins 2006, 183-184, fig. 6 ricostruisce una lastra dalla strana forma poligonale, nella quale alla consueta forma rettangolare è aggiunto un quadrato nel mezzo. Identifica inoltre l'asta come una colonna d'angolo.

⁸⁴⁷ Schmidt 1922, pp. 31-32, tav. 16, 1; Zagdoun 1989, p. 258, n. 506.

⁸⁴⁸ Garcia y Bellido 1956, p. 211 ss., fig. 2; Grassinger 1991, p. 78, nota 30.

del Museo di Parma⁸⁴⁹. Questo frammento presenta linee dolci ed aggraziate, un rilievo più basso ma un modellato raffinato e una superficie levigata. Il rilievo di Parma per queste caratteristiche è strettamente legato al rilievo sul cratere a volute di Ercolano e rientra tra i prodotti tipici del terzo quarto del I sec. a.C.

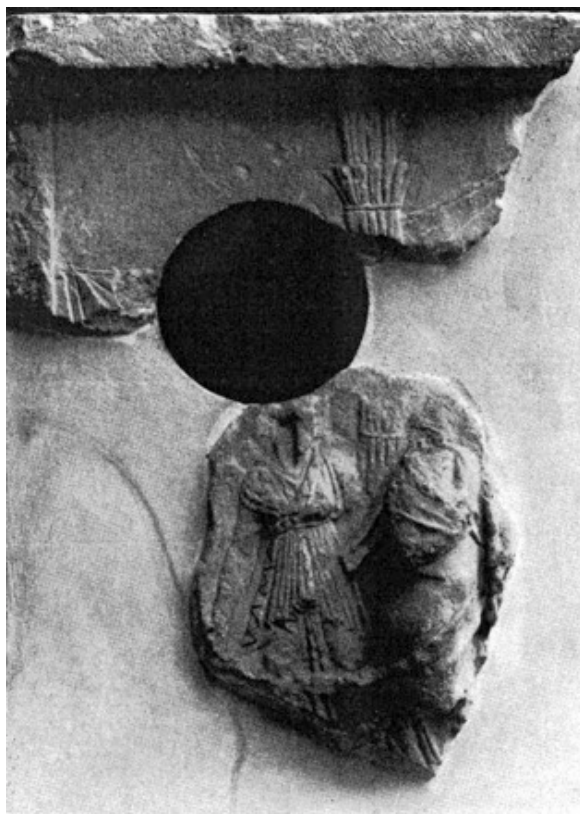


Fig. 93: Londra, British Museum. Rilievo con Pan e le Ninfe da Cnido.



Fig. 94: Maiorca, Museo Diocesa. Frammento con Ninfa e Pan.

Infine un interessante vaso marmoreo, restaurato come "olla" e pesantemente integrato, è conservato nel castello di Broadlands⁸⁵⁰, in Inghilterra. Sicuramente proveniente dall'Italia, il vaso presenta sulla parte più espansa quattro gruppi di figure, di cui rimangono solo pochi frammenti. Grassinger ha correttamente ricostruito tre gruppi di Ninfe in tre diverse redazioni, che ebbero un'ampia diffusione nelle produzioni neoattiche. Tra queste una riguarda la *Rundtanz* di Pan e le Ninfe in stile arcaistico. Di essa rimangono l'altare, di forma appiattita ma solcato da due linee circolari concentriche, le zampe e la coda di Pan fino al ginocchio, la gamba destra ammantata della Ninfa centrale e la parte inferiore della Ninfa di sinistra. Il vaso è databile negli anni 20 del I sec. a.C. e stilisticamente e formalmente la *Rundtanz* è molto vicina al cratere a volute di Napoli, come si può notare dai cerchi che ornano l'altare, dalla levigatezza della super-

⁸⁴⁹ Schmidt 1922, p. 31 E, tav. 15, 3; Fuchs 1959, pp. 31-32; Fuchs 1987, pp. 102-103, A II a I, tav. 43, 1; Zagdoun 1989, pp. 121, 247, n. 350; Grassinger 1991, p. 79, nota 31.

⁸⁵⁰ Grassinger 1991, pp. 158-160, n. 5; Friesländer 2001, pp. 8-9.

ficie e dalla resa sfumata dei contorni, denunciando probabilmente uno stesso ambito produttivo.

I rilievi appena presentati riproducono in maniera quasi del tutto omogenea una scena di danza in cerchio intorno ad un altare e in questo senso tale rilievo risulta fortemente innovativo e particolarmente interessante dal punto di vista iconografico. È infatti la prima raffigurazione nota che utilizza su una superficie piana una disposizione circolare che sottintende una spazialità tridimensione senza giovare di accorgimenti prospettici. Il posizionamento delle figure davanti e dietro l'altare così come la loro parziale sovrapposizione e la maggiore o minore altezza del rilievo rendono con equilibrata semplicità la circolarità della danza. Inoltre a ciò bisogna aggiungere la posizione della Ninfa centrale, inclinata verso sinistra e l'orientamento delle vesti, che mantengono tuttavia la schematicità e la frontalità tipiche dello stile arcaico.

Le repliche giunte a noi, pur rientrando in una sostanziale omogeneità compositiva, presentano alcune piccole differenze. Innanzitutto la figura di Pan, come già ricordato, sul rilievo di Oxford presenta il capo rivolto verso l'osservatore e soprattutto il lembo della veste che nelle repliche di Stobi, Parigi e Napoli è mantenuto dalla Ninfa di sinistra, è qui lasciato libero. Tale elemento lo si ritrova anche negli esemplari di Londra e di Maiorca e costituisce probabilmente una variante dovuta al processo di produzione delle repliche. Un'altra variante riguarda la Ninfa centrale, che nella sola replica di Londra non indossa chitone ed *himation* avvolto intorno al busto ma un peplo attico.



Fig. 95: Parma, Museo Archeologico.
Frammento della Ninfa.

È inoltre importante chiarire a quale modello iconografico si ispirarono gli scultori neoattici. Nel caso del tema della danza di Pan e le Ninfe la ricerca si è giovata, a differenza di altri temi iconografici, del contributo di un rilievo che è per lo più da ritenersi di epoca tardo-classica. Questo rilievo, datato solitamente nella seconda metà del IV sec. a.C., rientra in una serie di rilievi votivi, di produzione per lo più attica, ma attestati anche in altre regioni greche, che hanno per oggetto le Ninfe.

Il tema della danza delle Ninfe è molto diffuso nella cultura greca già in epoca arcaica⁸⁵¹ ma è associata solitamente a divinità quali Apollo, Hermes e Pan, in una funzione legata a culti campestri. La prima e quasi isolata rappresentazione di epoca tardo-arcaica è costituita da un rilievo rinvenuto sull'acropoli di Atene, nelle vicinanze dei Propilei, e rappresenta tre figure femminili in dan-

⁸⁵¹ Vd. in generale Lonsdale 2000 e Kleine 2005.

za, che seguono una divinità che suona il flauto, probabilmente Hermes⁸⁵². Se tale scena non è con certezza ricollegabile alle Ninfe, la più antica testimonianza certa che rappresenta appunto questo tema è costituita da un rilievo rinvenuto sul Quirinale oggi a Berlino, databile intorno alla fine del V sec. a.C. dove Hermes è a capo delle Ninfe impegnate in una danza pacata⁸⁵³. Inizialmente, infatti, i primi rilievi della fine del V sec. a.C. offerti come *ex voto* alle Ninfe non presentano processioni o scene di danza. Il rilievo dal Quirinale anche in questo è l'attestazione più antica⁸⁵⁴.

È tuttavia nel IV sec. a.C. che il culto delle le Ninfe trova la sua massima diffusione, in associazione con Pan, il cui culto fu introdotto nel 490 a.C.⁸⁵⁵, e ancora con Hermes; si sviluppano numerose raffigurazioni, per lo più riguardanti Hermes che guida le Ninfe che danzano tenendosi per mano o mantenendo un lembo della veste della Ninfa che le precede. La ripetitività delle scene e l'esecuzione sommaria delle immagini dimostrano la crescente standardizzazione di una tipologia definita nel secolo precedente⁸⁵⁶, il cui modello, secondo Fuchs, fu proprio il rilievo del Quirinale⁸⁵⁷. Ad Atene sono attestati ad esempio un rilievo entro cornice rocciosa con Hermes e le Ninfe e Pan accovacciato, proveniente dal santuario di Pan e le Ninfe alle pendici dell'acropoli⁸⁵⁸ e un rilievo a Berlino con iscrizione che ricorda che i dedicanti esercitavano il loro mestiere presso l'Ilisso e che hanno offerto il rilievo alle Ninfe *kai theois pasin*⁸⁵⁹, nel quale nella parte superiore entro cornice rocciosa compare la stessa scena.

A fianco al culto istituito ad Atene alle pendici dell'acropoli e presso l'Ilisso, il dio Pan e le Ninfe furono venerati in altre grotte dell'Attica, come a Parnete, Pentelico e Vari, da cui provengono numerosi rilievi di IV sec. a.C.⁸⁶⁰: un rilievo da Vari⁸⁶¹ presenta in

⁸⁵² Atene, Museo Nazionale, inv. 702. Lippold 1950, p. 85, nota 6; Payne, Mackworth-Young 1950, pp. 49-50, tav. 128, 3; Dohrn 1957, p. 92; Himmelmann-Wildschutz 1957, pp. 13-15, fig. 4; Hausmann 1960, pp. 11-12, fig. 1; Brouskari 1974, pp. 58-59, 702, fig. 105; Mitropoulou 1977, pp. 21-23, n. 8, fig. 16; Neumann 1979, pp. 31, 33, tav. 14a; *LIMC* I (1981), s.v. *Aglauros, Herse, Pandrosos*, n. 25 (U. Kron); *LIMC* III (1986), s.v. *Charis/Charites*, n. 20 (E.B. Harrison); Brulé 1987, p. 44, fig. 2; Güntner 1994, p. 117, n. A 2, tav. 1, 1; Vikela 1997, pp. 181-182; Comella 2002, pp. 14, 190-191, n. Atene 12.

⁸⁵³ Inv. SK 709A. Feubel 1935, pp. VII-VIII, n. 5; Lippold 1950, p. 190, nota 22; Dohrn 1957, pp. 113, 143-145, 152, 203; Blümel 1966, pp. 60-61, n. 69, fig. 101; Isler 1970, p. 123, n. 1; Mitropoulou 1977, p. 58, n. 105, fig. 152; *LIMC* I (1981), s.v. *Acheloos*, n. 166 (H.P. Isler); Wegener 1985, p. 306, n. 142; Güntner 1994, p. 123, n. A 31, tav. 6; Edelmann 1999, p. 193, p. 193, n. B 60; Comella 2002, pp. 91, 221-222, n. Roma 4; De Francesco, Giacobello, Lambrugo 2009, p. 43.

⁸⁵⁴ Larson 2001, p. 266.

⁸⁵⁵ Larson 2001, p. 97.

⁸⁵⁶ Comella 2002, pp. 116-118.

⁸⁵⁷ Fuchs 1962, p. 243 ss.

⁸⁵⁸ Atene, Museo Nazionale, inv. 1443. Svoronos 1908-37, pp. 442-443, n. 1443, tav. 73; Feubel 1935, p. XI, n. 18; Lippold 1950, p. 246, nota 11; Güntner 1994, p. 120, n. A 17; Comella 2002, p. 199, n. Atene 113. Sul luogo di culto, Greco 2010, pp. 152-153, con bibl. prec.

⁸⁵⁹ Inv. 709. Il rilievo fu rinvenuto nella zona dello stadio ed è probabilmente da collegare con il santuario di Pan, Acheloo e le Ninfe individuato nelle vicinanze, Feubel 1935, pp. XII-XIII, n. 23; Isler 1970, p. 125, n. 6; Travlos 1971, fig. 382; Langenfass-Vuduroglu 1973, p. 42, n. 85; Muthmann 1975, pp. 142-143, tav. 18, 3; Neumann 1979, p. 74, tav. 47b; *LIMC* I (1981), s.v. *Acheloos*, p. 125, n. 202 (H.P. Isler); Wegener 1985, p. 306, n. 142; *LIMC* IV (1988), s.v. *Demeter*, n. 432 (L. Beschi); Güntner 1994, p. 128, A 53, tav. 12; Comella 2002, pp. 116-117, 203, n. Atene 156; Greco 2011, p. 487, fig. 268.

⁸⁶⁰ Comella 2002, pp. 138-139.

una cornice rocciosa Hermes con *chlaina* alla guida delle Ninfe che si tengono per mano, mentre Pan è accovacciato e suona. Molto interessante è la figura della terza Ninfa quasi del tutto identica nella posa alla Ninfa di destra dei rilievi neoattici.

Come abbiamo visto Pan compare quasi in tutti i rilievi di IV sec. a.C. ma è solitamente una figura accessoria, confinata alle spalle della scena, seduto su una roccia. Due rilievi risultano però di grande importanza poiché testimoniano il passaggio di Pan ad un ruolo preminente tanto nel culto quanto nelle scene figurate. Si tratta di un rilievo entro grotta dove le Ninfe danzano tenendosi per la veste verso un Pan seduto che suona la *syrix*⁸⁶², proveniente da Megalopolis, e soprattutto di un rilievo⁸⁶³ proveniente da Eleusi, nel quale Pan è seguito da tre Ninfe ammantate che presentano alcuni tratti arcaici. In questo secondo caso è presente anche un altare, esattamente come nei rilievi neoattici.

Dunque si assiste nella seconda metà del IV sec. a.C. ad una grande diffusione di rilievi votivi, che spesso riproducono l'ambientazione in grotta nella quale era officiato il culto⁸⁶⁴. Il prototipo della scena di danza in cerchio di Pan e le Ninfe deve essere inserito probabilmente in questo contesto. Il motivo della danza di tre Ninfe con Hermes intorno ad un altare dalla conformazione rocciosa nasce intorno alla metà del IV sec. a.C.⁸⁶⁵, mentre un interessante precedente è costituito da un rilievo di fine V sec. a.C. proveniente da Cos⁸⁶⁶, dove sono rappresentate tre figure femminili in danza intorno ad un altare; il rilievo richiama modelli attici, ad esempio un rilievo ad Atene in cui sono presenti le Ninfe, bensì non in atteggiamento di danza⁸⁶⁷. Il motivo dell'altare posto a partire dal IV sec. a.C. davanti al gruppo o in mezzo può forse alludere fin dall'inizio

⁸⁶¹ Atene, Museo Nazionale, inv. 2007. Svoronos 1908-37, pp. 586-587, n. 2007, tav. 99; Feubel 1935, p. XVI, n. 4a; Isler 1970, p. 126, n. 19; *LIMC* I (1981), s.v. *Acheloos*, n. 184 (H.P.Isler); Wegener 1985, p. 309, n. 154; Güntner 1994, p. 124, n. A 41; Schörner 1998-99, p. 36, nota 27, fig. 11; Comella 2002, pp. 138-139, 228, n. Vari 1; Schörner, Götte, 2004, p. 60, n. R1.

⁸⁶² Atene, Museo Nazionale, inv. 1449. Svoronos 1908-37, p. 459, tav. 74; Feubel 1935, p. LVIII, n. A1; Muthmann 1975, pp. 95, 142, tav. 13, 3; Edwards 1985, p. 777, n. 86; *LIMC* V (1990), s.v. *Horai*, p. 506, n. 32 (V. Machaira); Güntner 1994, pp. 15, 118, n. A9, tav. 1, 2; (V. Machaira); Kaltsas 2002, p. 219, n. 454.

⁸⁶³ Atene, Museo Nazionale, inv. 1445. Svoronos 1908-37, pp. 443-445, n. 1445, tav. 73; Feubel 1935, pp. XVIII-XIX, n. A2; Karouzou 1968, pp. 134-135, n. 1445, tav. 48 Isler 1970, p. 126, n. 24; Muthmann 1975, p. 143, nota 70; *LIMC* I (1981), s.v. *Acheloos*, n. 189 (H.P.Isler); Edwards 1985, n. 38; Wegener 1985, p. 309, n. 155; Güntner 1994, p. 121, n. A 23; Comella 2002, p. 210 n. Eleusi 17, 350-325; Kaltsas 2002, p. 219, n. 455.

⁸⁶⁴ Sul culto delle Ninfe in grotta vd. Ustinova 2009, pp. 55-68; Sporn 2010.

⁸⁶⁵ Fuchs 1962, pp. 243 ss.; Vorster 1998, p. 22.

⁸⁶⁶ Cos, Museo Archeologico. Michaud 1970, p. 1135, fig. 545a; Peek 1971; van Straten 1976, pp. 1 ss., fig. 1; Neumann 1979, p. 42, nota 4; Wegener 1985, p. 302, n. 126; *LIMC* III (1986), s.v. *Charis/Charites*, n. 24 (E.B. Harrison); Edelmann 1999, p. 195, n. B 67; Comella 2002, pp. 89, 207, n. Eleusi 2.

⁸⁶⁷ Atene, Museo Nazionale, inv. 1329. Svoronos 1908-37, pp. 243-244, n. 1329, tav. 44; Feubel 1935, p. III, n. 1; Lippold 1950, p. 197, nota 22; Dohrn 1957, pp. 28-29, 56-57; Karouzou 1968, p. 60, n. 1329; Travlos 1971, fig. 192; Mitropoulou 1977, pp. 54-55, n. 93; Neumann 1979, p. 49; Güntner 1994, p. 118, n. a 8, tav. 1, 2; Edelmann 1999, p. 192, n. B 47; Comella 2002, pp. 55, 196, n. Atene 74; Kaltsas 2002, p. 135, n. 260.

della sua comparsa sui rilievi votivi alle Ninfe alla danza in circolo⁸⁶⁸, la quale troverà una rappresentazione di più accentuata spazialità nei rilievi della serie di Pan e le Ninfe.

Nei rilievi votivi alle Ninfe non è sconosciuto l'utilizzo dello stile arcaistico, percepibile nel su menzionato rilievo di Eleusi ma anche su altri rilievi quale soprattutto quello di Deixippa⁸⁶⁹, dove si ripropone la stessa immagine di Hermes e le Ninfe intorno ad un altare del rilievo di Vari attraverso però una resa formale di stampo arcaistico.

In due rilievi con scena di danza in cerchio di Pan e le Ninfe, quello del Louvre e quello da Stobi, sono presenti altre due componenti. Nel rilievo da Stobi compare sulla destra una protome maschile che emerge da una conformazione rocciosa: si tratta probabilmente di Acheloo, padre delle Ninfe, che compare in numerosi rilievi votivi di IV sec. a.C. ma anche nel rilievo di fine V sec. dal Quirinale. La presenza della protome di Acheloo è incerta ma probabile anche nel frammento dell'Agorà di Atene, dove sulla destra rimane parte di una sorta di conformazione rocciosa. Nel rilievo del Louvre, invece, la superficie molto danneggiata rende difficoltosa la lettura, ma probabilmente si tratta di un offerente, che connota pertanto il rilievo come votivo.

Il rilievo del Louvre è probabilmente il più vicino al *Vorbild* originario, la cui elaborazione deve essere collocata nella seconda metà del IV sec. a.C.⁸⁷⁰ Le figure mostrano un'unione e una compattezza che non è possibile riscontrare nelle altre repliche, nelle quali le singole figure sembrano muoversi autonomamente. Inoltre nelle repliche ellenistiche spesso le Ninfe non tirano più vicendevolmente la veste e la sovrapposizione tra Pan e la Ninfa centrale scompare del tutto. Al IV sec. a.C. dunque rimanda lo schema compositivo e, come abbiamo visto, il culto di Pan e le Ninfe, noto attraverso i numerosi rilievi votivi nei quali è rappresentata la danza, che probabilmente in alcuni casi può essere identificata quale *Rundtanz*, la danza in cerchio. Si deve inoltre aggiungere che la figura di Pan nota sui rilievi con *Rundtanz* della serie neoattica è avvolta in una pelle ferrina, portata come una *chlaina*. È possibile che in questo senso abbia avuto un ruolo importante la creazione di un tipo statuario in cui Pan è appunto avvolto in una pelle ferrina, la cui elaborazione è stata posta intorno alla metà del IV sec. a.C.⁸⁷¹ e che trova una trasmissione anche su altri rilievi votivi, quali ad esempio un altare ad Avignone⁸⁷².

Il tema iconografico di Pan e le Ninfe conobbe la sua massima diffusione nel II sec. a.C., particolarmente nella Grecia orientale: abbiamo infatti visto come le repliche di epoca ellenistica provengano da Smyrna, Rodi, Cnido e Dydimi. In Italia, di contro, solo due esemplari testimoniano l'utilizzo ornamentale in epoca tardo-repubblicana di questo motivo figurativo, il cui esempio più importante è costituito dal cratere a volute da Ercolano.

⁸⁶⁸ Di questo avviso è Güntner 1994, p. 11. Sulla danza in cerchio e in processione vd. Calame 1997, pp. 36-37, 66.

⁸⁶⁹ Roma, Museo Barracco, inv. 176. Zagdoun 1989, pp. 113, 115-116, 122, 250, n. 392, fig. 129.

⁸⁷⁰ Schörner 2003, p. 49.

⁸⁷¹ Sul tipo vedi: Stefanidou-Tiveriou 1988, pp. 262 ss.; Marquardt 1995, pp. 298-299. Da ultimo si veda una replica di recente ritrovata da Lebena a Creta, Melfi 2009, pp. 615-617.

⁸⁷² Schörner 2003, p. 51.

Dallo stesso repertorio iconografico deriva una delle scene che fanno parte della decorazione dei crateri tipo Pisa⁸⁷³, di cui si conoscono tre esemplari, due provenienti dalla nave di Mahdia⁸⁷⁴ e uno a Pisa⁸⁷⁵. Sui crateri è rappresentato un corteo dionisiaco, guidato, anche se non dal principio della fila, da un Dioniso barbato e ammantato nel tipo desunto dai cosiddetti "*Ikariosreliefs*", mentre chiudono la scena tre Ninfe o Menadi che danzano tenendosi per mano, l'ultima delle quali invece afferra un lembo del mantello di Pan. Tale Pan è modificato nell'impostazione formale poiché assume caratteri più classicistici, uniformandosi alla composizione, ma risulta evidente la sua estrapolazione da un'altra composizione quale la *Rundtanz* con le Ninfe, nella quale il dio trova una più congrua collocazione.

Personificazioni

2.7. Nikai tauroctone

La più eloquente testimonianza della riproduzione copistica di modelli scultorei a rilievo della Grecia classica è costituita, senza dubbio alcuno, dalle *Nikai* che ornavano il tempio di Atena *Nike* sull'Acropoli di Atene. La particolare rilevanza che si deve ascrivere a queste sculture risiede nella rara circostanza in cui la documentazione archeologica ha permesso di conservare sia le sculture originali sia le relative copie romane, così permettendo uno studio accurato del modello classico e della conseguente interpretazione e rielaborazione di epoca tardo-ellenistica e romana.

Il piccolo luogo di culto, posizionato su un bastione a Sud dei Propilei e ad Ovest del Partenone, fu eretto a partire dal 448 a.C., anno in cui si decretò il conferimento a Kallikrates della ricostruzione dell'edificio, distrutto dai persiani nel 480 a.C., sebbene la vera e propria esecuzione avvenne tra il 427 e il 424 a.C., quando furono effettivamente completati l'edificio e la relativa decorazione architettonica⁸⁷⁶. Negli anni successivi, tra 420 e 417 a.C., o, più probabilmente, sul finire del V sec. a.C., in seguito alla vittoria navale di Alcibiade a Cizico nel 410 a.C., il margine esterno del bastione fu ornato con una balaustra composta da lastre di marmo pentelico che formavano un fregio sul quale una teoria di *Nikai* sono impegnate nel condurre tori per il sacrificio o

⁸⁷³ Grassinger 1991, p. 80.

⁸⁷⁴ Tunisi, Museo del Bardo, invv. C1204, C1025. Grassinger 1991, p. 215, catt. 55-56.

⁸⁷⁵ Pisa, Campo Santo, inv. 56. Grassinger 1991, pp. 185-186, n. 26.

⁸⁷⁶ Per il tempio e la decorazione architettonica vd. Orlandos 1947-48; Despinis 1974; Brouskari 1989; Ehrhardt 1989; Büsing 1990; Mark 1993; Thöne 1999, pp. 64-73; Gill 2001; Schultz 2001; Giraud 2003; Giraud, Mamalougas 2003; Palagia 2005; Korres 2008, pp. 36-38; Schultz 2009; Greco 2010, pp. 89-91 (M.C. Monaco); Sassu 2012 (con altra bibl.).

nell'ornare un trofeo, alla presenza di Atena seduta in trono⁸⁷⁷, riprodotta su ognuno dei quattro lati nei quali si articolava la balaustra.

Un dato importante da sottolineare è lo stato purtroppo frammentario e lacunoso delle lastre che ornano la balaustra, elemento che rende, in alcuni casi, molto ardua l'identificazione di repliche dalle parti non conservate o lacunose. Le lastre che componevano la decorazione hanno forma rettangolare e la decorazione di ognuna è autonoma e a sé stante. Nonostante il legame costituito dal tema mitologico delle *Nikai* e dall'esaltazione e celebrazione della vittoria alla presenza di Atena, non esiste una consequenzialità delle scene. Su ognuno dei quattro lati - di lunghezza differente - sono ripetute le stesse tematiche: un'Atena seduta che assiste, *Nikai* alate che ornano trofei, che rimarcano vittorie terrestri e navali contro greci e persiani - a giudicare dagli oggetti appesi ai trofei -, *Nikai* ai lati di un altare e *Nikai* che conducono un toro al sacrificio. Quattro lastre, di cui una quasi integra, ad oggi permettono un'analisi più approfondita, mentre altri numerosissimi frammenti di diverse porzioni della balaustra sono di difficile definizione per il loro stato di conservazione. La prima⁸⁷⁸ rappresenta Atena seduta su un trono sul quale è appoggiato lo scudo, rivolta verso destra, mentre solleva il braccio destro, forse a mantenere una lancia. La dea era riprodotta mediante lo stesso schema iconografico, solo in alcune parti variato, su tutti i lati della balaustra⁸⁷⁹. Un frammento⁸⁸⁰ è relativo alla parte destra di una seconda lastra, della quale si conserva una delle dee alate, riccamente panneggiata e rivolta verso sinistra, mentre è impegnata nel gesto di allacciarsi il sandalo del piede destro. L'unica lastra⁸⁸¹, originariamente esposta a Nord nella balaustra, che conserva tutti i bordi perimetrali, illustra con chiarezza l'indipendenza figurativa delle singole parti, mediante la specularità delle due figure rappresentate. Infatti sulla sinistra è una *Nike* alata, leggermente flessa all'indietro per effetto dello sforzo compiuto nel trattenere il toro condotto al sacrificio che la precede, mentre dall'altro lato è una seconda *Nike*, che, pur incedendo verso destra, volge il corpo all'indietro. Un altro frammento⁸⁸² riproduce, sul lato Ovest della balaustra, lo stesso motivo che ha come elemento principale il toro. In questo caso *Nike* è fortemente piegata in avanti e solleva la gamba sinistra per schiacciare la schiena dell'animale, non conservato, con il ginocchio. Tutte le rappresentazioni della dea della vittoria mostrano movimenti esasperati e colmi di agitazione attraverso un'esuberanza espressiva tipica degli ultimi anni del V sec. a.C., pur mantenendo la raffinata eleganza ben confacente ad una divinità.

La decorazione scultorea della balaustra ha segnato profondamente le produzioni artistiche degli ultimi anni del V sec. a.C. sia stilisticamente sia tematicamente e ha ispirato, negli anni e nei secoli successivi, numerose raffigurazioni. In special modo gli

⁸⁷⁷ Dinsmoor 1926; Carpenter 1929; Dinsmoor 1930; Jameson 1994; Hölscher 1997; Simon 1997; Brouskari 1999; Schultz 2002; Giraud 2003; Kalogeropoulos 2003; Schultz 2003; Greco 2010, pp. 89-91 (M.C. Monaco); Sassu 2012 (con altra bibl.); Jameson 2014, pp. 127-144.

⁸⁷⁸ Atene, Museo dell'Acropoli, inv. 974.

⁸⁷⁹ Si veda infatti il frammento di Atene, Museo dell'Acropoli, inv. 991.

⁸⁸⁰ Atene, Museo dell'Acropoli, inv. 973.

⁸⁸¹ Atene, Museo dell'Acropoli, inv. 972+2860.

⁸⁸² Atene, Museo dell'Acropoli, inv. 7304.

scultori tardo-ellenistici e romani, che adoperarono modelli di epoche precedenti, copiandoli e rielaborandoli, per le produzioni in serie, non trascurarono un tale capolavoro della scultura dell'Atene classica. La Campania annovera tre delle più importanti ed integre repliche della balaustra.

Presso la Glyptothek di Monaco è conservata la replica della lastra lacunosa sulla quale compare, sul lato destro, la *Nike* che si allaccia il sandalo. La figura femminile è vestita di ricco chitone e di *himation*, mantenuto sul braccio sinistro, che per effetto della sua leggerezza ricade verso il basso formando numerosi drappeggi e lascia scoperta parte del petto. I capelli sono raccolti in un velo e il capo è rivolto verso sinistra dove è un'alta erma sormontata da un ritratto di un personaggio barbato. Una seconda figura femminile, raffigurata di tre quarti, è intenta a cingere il capo della statua con una benda. La donna è vestita di un leggero peplo, che lascia scoperto il lato sinistro del corpo, rilassato per effetto della gamba portata all'indietro, mentre a differenza dell'altra figura femminile porta i capelli annodati in una crocchia occipitale. Il rilievo, databile in epoca adrianea, pur replicando il soggetto presente sulla balaustra del tempio di Atena *Nike*, costituisce una rielaborazione del modello. L'elemento più evidente è costituito dalla mancanza delle ali in entrambe le figure, che nel rilievo con *Nike* che si allaccia il sandalo erano ovviamente presenti. In questo modo risulta evidente il mutamento di connotazione della figura che da divinità diviene semplice mortale. Inoltre l'originale ateniese sembra possedere una maggiore armoniosità e scioltezza nei movimenti. La gamba destra sollevata, rispetto alla copia romana, è più alta e la mano arriva a toccare direttamente il piede, dal quale nella copia romana pende una benda che cinge due dita. Inoltre si nota una diversa resa prospettica del busto, che nell'originale è più accentuata mediante lo spostamento della spalla sinistra in primo piano, mentre nella replica di Monaco il petto è visto interamente di prospetto. Il braccio sinistro, di conseguenza ha un movimento meno armonico e l'avambraccio, nella copia romana, è portato davanti all'addome e stringe nella mano una tenia arrotolata. L'elemento più caratteristico delle *Nikai* della balaustra è indubbiamente costituito dal vorticoso intreccio del panneggio, che non è percepito, se non in modo manierato e banalizzato, nella copia romana, nella quale le pieghe arcuate poste tra le gambe sono ripetute sul busto, comportando per di più un'asimmetria sproporzionata nei seni. Le pieghe sono rese in modo tubolare e il trattamento calligrafico degli archi formati dal panneggio è piatto e accademico. Come giustamente notato da Fuchs⁸⁸³, per la figura a destra del rilievo di Monaco non si può parlare di copia, ma necessariamente si deve pensare ad una *Umbildung* in ragione soprattutto dell'assenza delle ali. Questa rielaborazione è altresì direttamente collegata all'originale, se si pensa soprattutto al dato dimensionale, che risulta alquanto prossimo nel confronto con la replica.

⁸⁸³ Fuchs 1959, p. 8.

Il calco di una replica ad Alessandria d'Egitto⁸⁸⁴, datato nella seconda metà del II sec. a.C., presenta la gamba destra più corta, di conseguenza il braccio corrispondente più alto e inoltre una torsione più accentuata del torso. Il dato più interessante è però fornito dall'atteggiamento della testa, che nell'originale è mancante. Nel calco la testa è rivolta verso l'osservatore e guarda, con movimento delicato del collo, dall'alto verso il basso, mentre nell'altra replica che possediamo, il rilievo di Monaco, la testa è interamente di profilo e guarda in alto verso l'erma. In entrambi i casi non è possibile prendere alla lettera i dati forniti dalle repliche in funzione di una ricostruzione dell'originale, ma l'atteggiamento del calco di Alessandria sembra rispondere meglio all'impostazione formale della figura. Non a caso la replica di Alessandria costituisce l'esemplare più prossimo all'originale. Sono infatti presenti le ali e il panneggio con le sue numerose e articolate pieghe è riprodotto filologicamente, con grande sapienza. Solo in alcuni casi si evidenziano degli accorgimenti poco eleganti come nel panneggio del braccio sinistro, mentre in generale le trasparenze sulle cosce e sul petto sono più fredde, pur rimanendo un prodotto di alta qualità. La replica di Monaco, al contrario, è fortemente influenzata dalla nuova concezione compositiva del rilievo, che privilegia il punto centrale costituito dall'erma, mentre nell'originale è evidente l'impostazione unitaria delle singole figure, che rende indipendenti e in sé conclusi i diversi attori che compongono la scena. In ragione di ciò la testa dell'originale ateniese dovrebbe ricostruirsi in un atteggiamento più prossimo alla replica di Alessandria e dunque rivolta verso il basso, così da porre l'attenzione sull'innovativo e spontaneo gesto di allacciare il sandalo.

Il rilievo di Monaco, tuttavia, non si limita a riprodurre unicamente la *Nike* che si allaccia il sandalo, poiché, oltre l'erma, è presente una seconda figura. Tale figura, di contro, non si giova del supporto fondamentale costituito dall'originale greco, poiché in nessuna lastra superstite della balaustra del tempio di Atena *Nike* è riprodotta una simile figura. Tuttavia, la lastra rettangolare di cui fa parte la *Nike* che si allaccia il sandalo è lacunosa nella parte sinistra, laddove nella replica romana sono presenti l'erma e la seconda figura femminile. Va da sé che, oltre la frattura, come accade nelle altre lastre frammentarie, fosse raffigurata una seconda dea. Tale figura può forse riconoscersi nella rielaborazione proposta nella replica romana di Monaco. Su un'altra lastra della balaustra⁸⁸⁵, infatti, è presente un'immagine di *Nike*, che nell'impostazione formale ricorda la donna del rilievo di Monaco. In questo caso, però, la *Nike* è rivolta verso sinistra e indossa un leggerissimo chitone con l'*himation* che copre gli arti inferiori. La ponderazione della figura è la medesima, *Nike* poggia il peso sulla gamba che si vede in profondità, in questo caso la destra, mentre scarta la sinistra all'indietro e, posta di profilo, solleva in avanti entrambe le braccia. La figura femminile della lastra di Monaco è dunque una riproduzione perfettamente speculare della *Nike* appena descritta. Il peplo inoltre non è ignoto alle raffigurazioni della balaustra, soprattutto per le figure in piedi, rendendo in

⁸⁸⁴ Museo Greco-Romano, inv. 15221. Heberdy 1922-24, p. 23; Möbius 1928, pp. 6-8; Carpenter 1929, p. 63; Fuchs 1959, p. 7b; Simon 1988, tav. 20, 2; Touchette 1998, p. 319, fig. 5; Ghisellini 1999, p. 138, figg. 115-116.

⁸⁸⁵ Atene, Museo dell'Acropoli, inv. 989.

questo modo possibile, anzi probabile, l'origine della figura del rilievo di Monaco dalla balaustra del tempio di Atena *Nike*. Non possiamo purtroppo percepire appieno, in questo caso, la differenza tra copia ed originale, anche se, come è stato già notato per la *Nike* che si allaccia il sandalo, è evidente una certa rigidità della figura e una fredda ripartizione delle pieghe nella scultura adrianea del rilievo di Monaco. La testa, invece, sembra una rielaborazione romana, soprattutto se si confrontano le altre repliche della balaustra che di seguito illustreremo. Al centro della scena del rilievo di Monaco campeggia un'erma, che difficilmente trova una ragion d'essere nella balaustra. Probabilmente l'erma ha sostituito il trofeo, già presente in altre lastre della balaustra, in conformità con l'evidente cambiamento di significato assunto dalla scena, nella quale non è più percepibile la natura divina dei personaggi, né la loro connessione con la vittoria.

La lastra della balaustra in tal modo ricostruita trova un parallelo in un'altra lastra, conservata in stato frammentario, che presenta al centro un trofeo⁸⁸⁶. Sul lato sinistro è una *Nike* rappresentata di prospetto e in slancio verso destra, in funzione del gesto di ornare il trofeo con il braccio sinistro sollevato. Dall'altro lato è un'altra *Nike*, che è riprodotta in una posa molto particolare, poiché la gamba destra è sollevata e poggiata su una grossa pietra. La parte superiore non è conservata ma probabilmente il torso doveva essere inclinato in direzione del ginocchio destro sollevato. Lo schema compositivo in questo caso sembra rispecchiare chiaramente quello della lastra di Monaco, dove una figura è stante ed orna il trofeo e l'altra è impegnata in un gesto circostanziale e in sé scisso dal tema della scena, che fa da *pendant* alla *Nike* che si allaccia il sandalo.

È nota inoltre un'altra replica del rilievo di Monaco e della lastra della balaustra, che è, purtroppo, limitata alla figura di sinistra. Il frammento, esposto al Museo Barracco⁸⁸⁷, conserva solo la parte inferiore del torso e la parte superiore degli arti inferiori della figura. Per ciò che è possibile ravvisare, il drappeggio e la disposizione del corpo rispecchiano esattamente la replica di Monaco. Stilisticamente questo rilievo ha una trattazione più fresca e viva delle membra e una resa meno manierata della veste, che, secondo Fuchs, indirizza verso una datazione nella prima metà del I sec. a.C.

⁸⁸⁶ Atene, Museo dell'Acropoli, inv. 994.

⁸⁸⁷ Inv. 125. Fuchs 1959, p. 11c; Pietrangeli 1963, p. 85, n. 125; Touchette 1998, p. 317, fig. 4.



Fig. 96: Firenze, Uffizi. Rilievo con donne sacrificanti (da Fuchs 1959, tav. 2b).

Un'altra lastra che ebbe una notevole fortuna in epoca tardo-ellenistica e romana è costituita dalle *Nikai* che conducono il toro al sacrificio, che ornava il lato Sud della balaustra. Una provenienza dalla Campania, in entrambi i casi dalla "Terra di lavoro", è tramandata per due frammenti di rilievi, che replicano la stessa lastra. Non si può escludere che i due frammenti, pertinenti a due porzioni diverse del rilievo, siano appartenuti originariamente alla stessa lastra, in ragione delle loro dimensioni, del loro stile e della loro provenienza⁸⁸⁸. Presso gli Uffizi di Firenze si conserva una replica del tutto identica, nello schema compositivo, rispetto agli esemplari campani⁸⁸⁹. Un'altra replica, probabilmente di età giulio-claudia è comparsa nella casa d'aste Sotheby's nel 1985⁸⁹⁰ e riproduce la figura della *Nike* di destra in maniera più tozza e con una testa differente; dietro di lei, sulla sinistra, il piede della seconda *Nike*, mentre alla scena manca la figura del toro⁸⁹¹.

Dal momento che anche in questo caso la documentazione archeologica ha permesso di mettere a confronto l'originale con la copia, è possibile comprendere il grado

⁸⁸⁸ Fuchs 1959, pp. 14-15, non è di questo avviso. Lo studioso ritiene che i due rilievi presentino uno stile differente, pur collocandoli entrambi tra l'età tardo-repubblicana e quella augustea.

⁸⁸⁹ Inv. 330, già collezione Della Valle-Capranica, poi a Villa Medici e dal 1783 agli Uffizi di Firenze. Alt. 68 cm, larg. 93,5 cm. Mansuelli 1958, pp. 41-42, n. 16; Fuchs 1959, p. 12b.

⁸⁹⁰ Sotheby's 1985, n. 135.

⁸⁹¹ Si deve infine menzionare una lastra spezzata in due frammenti e conservata a Berlino, inv. Sk 1901. Si tratta di una raffigurazione che varia in diversi modi lo schema attestato sulle lastre neoattiche, soprattutto nella resa della testa del toro. Il rilievo è stato ritenuto da Blümel 1953, pp. 23-24, n. 18, opera del I sec. a.C. mentre più giustamente Lullies 1954, pp. 195-197, Fuchs 1959, p. 13e e Türr 1984, p. 228, n. H, ritengono si tratti di una scultura moderna.

di approssimazione che i copisti neoattici adoperavano nel riprodurre modelli della Grecia classica. Le copie dalla Campania e di Firenze mostrano, innanzitutto, come la replica di Monaco, un cambiamento di connotazione delle attrici della scena, che per l'assenza delle ali non possono più essere percepite come dee della vittoria, ma più semplicemente assumono un generico significato di sacerdotesse o forse di Baccanti⁸⁹², come potrebbe denotare anche l'aggiunta dell'erma nella replica di Monaco⁸⁹³, il pugnale stretto nella mano nella replica di Londra in collezione privata e dal frammento di lastra Campana e, infine, l'associazione tardo-ellenistica con Dioniso sul rilievo di Atene, che saranno poi descritti. Per quanto riguarda la *Nike* di sinistra, invece, bisogna segnalare un'inversione della posizione delle gambe. Infatti, nell'originale la gamba sinistra è avanzata e la destra è ritratta, mentre nelle repliche avviene l'esatto contrario, così comportando un accavallamento degli arti. In realtà lo spirito che accompagna la movenza è di tutt'altro respiro, nell'originale lo sforzo compiuto dalla *Nike* pervade l'intero corpo e si riflette nell'attorcigliamento delle vesti, nelle repliche il gesto è, al contrario, banalizzato fin quasi a divenire una sorta di passo di danza per effetto dell'incedere in punta di piedi - non a caso le *Nikai* originali hanno i sandali mentre nelle repliche le donne sono scalze. In questi termini si devono vedere anche l'eliminazione della roccia posta in basso e usata dalla *Nike* come supporto per frenare l'incedere del toro, così come le vesti, rese con plasticità e movimento proprio senza alcun rapporto con la figura. Nei termini della riproduzione delle vesti le differenze sono notevoli e diffuse, a partire dall'aggiunta nelle repliche del mantello che svolazza alle spalle, assente nell'originale, nel quale la *Nike* indossa un leggero chitone smanicato e stretto in vita e un mantello avvolto intorno agli arti inferiori.

Altro elemento dirimente è indubbiamente l'animale sacrificale. Nell'originale il toro è di dimensioni inferiori rispetto alle repliche. L'animale nell'originale sembra quasi un torellino e la differenza dimensionale è ben percepibile nel confronto con il leggermente più antico fregio del Partenone nel quale la mole delle vittime sacrificali era fortemente evidenziata. Questo dato può essere percepito forse nei termini di un mutamento dell'età dell'animale, oppure, come credo, anche in relazione a un mutamento nella connotazione dei sacrificanti che da divinità, raffigurate di dimensioni maggiori rispetto ai mortali, passano ad essere semplici mortali. L'atteggiamento del toro è allo stesso modo totalmente mutato. Nell'originale l'animale spicca un balzo sollevando le zampe anteriori e doveva ritrarre la testa, seppur non conservata, per effetto della forza esercitata dalla *Nike* che gli sta alle spalle e che tenta di limitarne la veemenza dell'impennamento. Nelle repliche è invece riprodotto un toro che reclina la testa, quasi sconfitto o in balia della forza statica del *thiasos* delle due donne, attraverso soluzioni formali meccaniche e convenzionali, perdendo totalmente quell'impeto di vivacità e agitazione conferitogli dallo scultore classico.

⁸⁹² In questo senso si esprime Pollitt 1986, pp. 169-170, riguardo alle copie di *Nikai* della balastra.

⁸⁹³ Simon 1988, p. 73.



Fig. 97: Atene, Museo Nazionale. Rilievo con Dioniso e Nikai (Robinson, Pierce Blegen 1937, tav. 7b).

Infine la *Nike* di destra si segnala per alcune variazioni meno caratterizzanti rispetto alle figure precedenti. La posizione del corpo è molto simile, anche se si nota un maggiore slancio nelle repliche, laddove l'originale tende verso una maggiore compostezza ed uno sforzo più pacato. È evidente in questo caso l'intercessione di un gusto più patetico e di una maggiore forza espressiva, mutuata dall'epoca ellenistica. Il braccio sinistro inoltre è totalmente modificato, poiché mentre nelle repliche è portato lungo il corpo per poi piegare in avanti, nell'originale è sollevato all'altezza delle spalle. Allo stesso modo la veste è profondamente variata. Nell'originale, infatti, la *Nike* indossa un chitone cinto in vita e un mantello che svolazza dietro le spalle, coprendo il braccio sinistro, e davanti alle gambe, mentre nelle repliche la veste è divenuta un peplo, che si apre sul lato destro lasciando scoperta la coscia.

Non sappiamo, purtroppo, quale gesto stesse compiendo la *Nike* appena descritta, poiché sono perduti l'avambraccio sinistro e l'intero braccio destro, ma è possibile supporre che anche questa seconda *Nike* mantenesse il toro con una corda⁸⁹⁴. A ben vedere la struttura della lastra originale è concepita secondo una visione prospettica che pone come punto focale il toro e sullo stesso piano, ai due lati, si dispongono le *Nikai* che tentano di trattenerne l'impeto. Dunque il toro non è affiancato alla *Nike* di sinistra, ma è in secondo piano, laddove il primo è costituito da entrambe le *Nikai* che tentano con una corda di frenare l'animale. Nelle copie la convergenza dei piedi delle *Nikai* al centro ha creato un'ambigua geometricità, che isola le figure piuttosto che unirle. Le repliche mostrano inoltre una diversa interpretazione della figura, che nell'esemplare di Firenze, ispiratore del restauro della copia del Vaticano, presenta un incensiere nella mano destra, evidentemente in connessione con il seguente sacrificio.

Di questa lastra della balaustra esistono inoltre altre due repliche. La prima⁸⁹⁵,

⁸⁹⁴ Secondo Fuchs 1959, p. 15, la *Nike* poteva mantenere le corna del toro.

⁸⁹⁵ Rohden, Winnefeld 1911, tav. 80; Borbein 1968, tav. 22.

una lastra "Campana" frammentaria a Berlino, conserva la parte con la figura di destra, che, a differenza delle altre repliche ha nella mano sinistra un pugnale, e il toro, mantenuto per un corno. La seconda replica⁸⁹⁶ è molto interessante: si tratta di un rilievo, rinvenuto in una villa di Atene, che al centro inserisce in posizione stante e ieratica Dioniso con tirso e patera e un fanciullo nudo; ai due lati in modo perfettamente speculare è riprodotto il gruppo della *Nike* di sinistra e del toro, quello di sinistra rivolto verso sinistra e quello di destra verso destra. Un elemento molto importante è costituito dalla similitudine compositiva e formale con il rilievo della balaustra. Infatti in questo caso il toro è impennato e rivolge la testa in avanti mentre la *Nike*, questa volta alata, non incrocia le gambe e indossa un chitone cinto in vita e mantello che si avvolge lateralmente intorno agli arti inferiori. Non credo sia da trascurare, in questo caso, neanche l'atteggiamento del braccio destro, meno molle e più sollevato rispetto alla replica di Firenze, e soprattutto della testa, non pateticamente inclinata in avanti ma dritta verso il toro e coronata da un'acconciatura che ricorda la donna a sinistra nel rilievo di Monaco. Proprio la vicinanza di questa replica all'originale nell'impostazione formale permette di fornire dei dati importanti circa la ricostruzione delle parti mancanti dell'originale della balaustra. Si tratta di un prodotto databile tra la fine del II sec. a.C. e l'inizio del successivo e denota l'esistenza di una replica diretta della balaustra in epoca tardo-ellenistica.

Un'ultima lastra che fu ampiamente utilizzata in epoca romana è conservata in stato fortemente frammentario. Si tratta di un figura di *Nike* che inclina il corpo in avanti e solleva il ginocchio sinistro per schiacciare la schiena del toro, non conservato, facendo perno sulla gamba destra. Questo gruppo deve dunque essere inteso come una *Nike* nell'atto di immobilizzare il toro con il ginocchio e con la mano sinistra, ricostruibile nell'atto di mantenere la testa dell'animale, mentre brandisce un coltello nella mano destra ritratta. Dal momento che su ogni lato della balaustra era presente un'unica rappresentazione dell'animale sacrificale, la lastra in tal modo ricostruita è stata posizionata ad Ovest e costituiva probabilmente l'immagine più violenta dell'intero fregio. Nonostante il tema ha riscosso un'ampia fama sin dal IV sec. a.C., come dimostra ad esempio una lastra conservata al Museo di Chalkis in Beozia⁸⁹⁷, dove un uomo vestito di corto chitone stringe il muso di un ariete e lo tira a sé, non si conoscono in questo senso riproduzioni su lastre marmoree a sé stanti o su oggetti di uso privato. Lo schema iconografico trovò però ampia diffusione nelle lastre Campana⁸⁹⁸, che Borbein inserisce tra le produzioni di età augustea, suddividendole in due tipi con relative varianti. Il primo tipo è attestato da un numero non elevato di esemplari, suddivisi in quattro varianti e presenta una *Nike* vestita interamente di un leggero chitone nell'atto di schiacciare il ginocchio destro sulla schiena del toro e di mantenerlo dalle narici. Il secondo tipo, invece, è caratterizzato da una *Nike* accovacciata sul toro e quasi completamente nuda mentre il pu-

⁸⁹⁶ Atene, Museo Archeologico Nazionale, inv. 3496. Robinson, Pierce Blegen 1937, p. 138, tav. 7b; Fuchs 1959, p. 13e; Touchette 1998, p. 320; Kaltsas 2002, pp. 288-289, n. 609 (con bibl. prec.); Scholl 2002, p. 551, n. 412.

⁸⁹⁷ Rodenwaldt 1913, tav. 27; Schmidt 1975. Per altre attestazioni, soprattutto su monete vd. Jameson 2014, pp. 141-144.

⁸⁹⁸ Rohden, Winnefeld 1911, pp. 81-89; Borbein 1968, pp. 43-115.

gnale, invece di essere puntato al collo dell'animale, è mantenuto in basso. Questo schema iconografico trovò una grande diffusione a partire dall'età augustea per il suo valore sacrale, corroborato dalla presenza del candelabro, e per il legame con le vittorie militari e la conseguente celebrazione del trionfo. Il tipo 1 di Borbein⁸⁹⁹ compare per la prima volta su un aureo della serie "Armenia Capta", coniato tra il 20 e 18 a.C. per celebrare le vittorie di Augusto in Oriente, fino poi ad essere recepito e riproposto su vari altri supporti. La *Nike* tauroctona nella stessa formulazione e affiancata a candelabri verrà riproposta nella decorazione degli epistili marmorei⁹⁰⁰ dell'Aula Regia della *Domus Flavia*, il palazzo imperiale voluto da Domiziano sul Palatino⁹⁰¹, nella decorazione della *Basilica Ulpia* nel Foro di Traiano⁹⁰², in un rilievo di epoca giulio-claudia molto restaurato di Villa Albani⁹⁰³ e in un frammento dal *Templum Pacis* di epoca flavia⁹⁰⁴. In questo caso il *Vorbild* della balastra è stato profondamente rielaborato nella sua struttura formale ma, a differenza delle altre repliche non ne è stata mutata la connotazione, legata alla celebrazione e all'esaltazione della vittoria. Questo tema, a partire dall'età augustea, è entrato prepotentemente nel repertorio figurativo dell'arte ufficiale romana nell'ambito della propaganda e dell'autocelebrazione del potere imperiale e in questi termini si deve spiegare l'assenza, almeno in epoca romana, di questo *Bildtypus* nelle decorazioni ornamentali⁹⁰⁵.

Come ho avuto modo di chiarire durante l'analisi di questa iconografia, il motivo iconografico delle *Nikai* della balastra del tempio di Atena *Nike*, che tanta fortuna e diffusione ebbero a partire dalla loro esposizione presso l'Acropoli di Atene, subì un mutamento e una ridefinizione nell'ambito delle botteghe neoattiche. Ad oggi risulta arduo chiarire dove e quando avvenne la creazione di queste *Umbildungen*, che evidentemente circolarono indipendentemente dal modello originario, come dimostrano le repliche delle *Nikai* con toro. Queste repliche a differenza del rilievo di Monaco mostrano un legame più stretto con i primi prodotti della scuola neoattica e si possono datare entro la prima metà del I sec. a.C., la replica di Firenze, e nella seconda metà le repliche campane. Non si può escludere che l'elaborazione di questo nuovo modello debba collocarsi intorno alla metà del II sec. a.C. e che sia legato più direttamente allo scopo cui erano destinati i prodotti per la clientela romana. Si assiste infatti ad uno snaturamento profondo ed essenziale del tema mitologico, laddove il filo conduttore era costituito dalla celebrazione della vittoria, alla quale significativamente partecipavano le divinità e non i mortali. Nelle repliche romane si assiste invece ad un mutamento nella direzione di una funzione puramente decorativa e ornamentale, come si evince dalla presenza

⁸⁹⁹ Borbein 1968, pp. 43-71, in cui sono esaminate tutte le attestazioni.

⁹⁰⁰ Da ultimo cfr. Gasparri 2010, pp. 51-52, n. 11b-c (E. Dodero).

⁹⁰¹ Sull'edificio cfr. Mar 2009.

⁹⁰² Piazzesi 1989, pp. 146-175 (con bilb. prec.); *Luoghi del consenso* 1995, II, p. 215, n. 101; Milella 2007, fig. 271; Meneghini, Santangeli Valenzani 2007, pp. 100-105.

⁹⁰³ *Villa Albani* 1990, pp. 274-278, n. 239 (R.M. Schneider).

⁹⁰⁴ Roma, area archeologica del *Templum Pacis*, inv. FP 975. *Divus Vespasianus* 2009, p. 446, n. 375 (B. Pinna Carboni). Un altro frammento si deve invece datare in epoca severiana, vd. Meneghini, Corsaro, Carboni 2009, fig. 23.

⁹⁰⁵ Vd. su questo Touchette 1998, pp. 322-323.

dell'erma nel rilievo di Monaco, dalla mancanza delle ali e dalla similitudine, nelle repliche di *Nikai* con toro, con delle danzatrici. Dunque, nel passaggio dalla balaustra del tempietto di Atena *Nike* all'esposizione nell'ambito delle decorazioni delle case private romane è mutato il significato di questa iconografica e di conseguenza se ne è adattata la forma espressiva⁹⁰⁶. Allo stesso modo si inserisce la replica fittile di Berlino, che per lo più attesta la presenza di un bastone nella mano sinistra della donna, mentre il calco di Alessandria e il rilievo di Atene con Dioniso nel centro denota la contemporanea esistenza di un modello più fedele all'originale della balaustra, che non ha perso l'originario significato legato alla vittoria, pur legandosi ad una divinità diversa, vale a dire Dioniso. La replica di Atene è slegata dalle produzioni neoattiche destinate al commercio italico e denota un'ispirazione più diretta e soprattutto fedele del prototipo originale, in questo connesso ad una funzione votiva.

Al contrario invece la *Nike* tauroctona è stata oggetto di una diversa interpretazione e di conseguenza di una diversa diffusione nell'ambito delle produzioni di epoca romana. In ragione del diverso utilizzo del *Vorbild* costituito dalla balaustra del tempietto di Atena *Nike* si può parlare di un duplice utilizzo dello stesso nell'ambito delle produzioni di epoca tardo-ellenistica e romana, le quali hanno seguito due diversi filoni produttivi legati in primo luogo alla funzione che l'immagine doveva svolgere. Nel momento in cui la *Nike* tauroctona assume un valore significativo nella propaganda imperiale essa è utilizzato dagli scultori esclusivamente come modello di rappresentazione allegorica della vittoria e del trionfo sul nemico, mentre le altre immagini vengono adattate secondo le modalità espressive più prossime alle esigenze della richiesta della clientela romana.

2.8. *Le Muse di Philiskos di Rodi*

Negli studi inerenti il repertorio figurativo di epoca tardo-ellenistica e romana di impronta neoattica non si è mai fatto riferimento alla presenza di immagini che riproducessero le Muse, probabilmente in ragione dell'esile documentazione a noi nota. Le produzioni attestate in Campania forniscono, tuttavia, lo spunto per approfondire la questione.

Sul noto Vaso Jenkins, un puteale rinvenuto a Pozzuoli e finito per vicende collezionistiche nel National Museum of Wales di Cardiff, è rappresentata la scena della persuasione di Elena, il cui modello è stato già argomentato in altro capitolo⁹⁰⁷. Lo scultore romano ha adattato lo schema figurativo in sé concluso della persuasione ad una superficie circolare, che necessitava conseguentemente di una dilatazione della scena. In que-

⁹⁰⁶ Touchette 1998, p. 316.

⁹⁰⁷ Vd. capitolo 2.14.

sto modo la figura di Peitho su pilastro, presente su tre repliche, è stata sostituita da tre figure femminili, che per i loro attributi e per la loro disposizione devono alludere a tre Muse, cioè Erato, Euterpe e Polimnia, secondo la ricostruzione proposta da Faedo⁹⁰⁸. La loro accezione non è però legata ad una tradizione iconografica pregressa, bensì si tratta nello specifico dell'adattamento circostanziale di tre figure non direttamente collegate tra loro né iconograficamente né funzionalmente. Le prime due Muse, Erato ed Euterpe, rimandano ad una tradizione figurativa echeggiante modelli della prima metà del IV sec. a.C., nelle quali si devono riconoscere due musicanti femminili connesse con la danza delle Ninfe⁹⁰⁹. La terza Musa invece costituisce il motivo fondante dell'inserimento nel repertorio neoattico dell'iconografia delle Muse.

Lo schema iconografico della terza Musa prevede una figura stante, che scarica il peso del corpo su un pilastro dalla conformazione irregolare, presumibilmente una roccia, sul quale poggia attraverso il braccio destro, che successivamente porta verso il mento, fungendo dunque da supporto anche per la testa. Il corpo si dispone in maniera sinuosa lungo una linea inclinata a partire dalla gamba destra ritratta, passando per l'inarcamento della schiena, fino alla testa reclinata per effetto della spinta del braccio. Anche il braccio opposto è appoggiato sul pilastro e spunta sotto al braccio destro, poco sotto il seno. La Musa è interamente coperta dal chitone e dal mantello, che veste l'intera parte superiore del corpo e avvolge il braccio e la mano destra, lasciando scoperte unicamente la testa e la mano sinistra.

A differenza delle prime due Muse, ricondotte ad una circostanziale rappresentazione di Erato ed Euterpe per effetto del valore conferito ai loro attributi, la cetra e il flauto, la terza Musa è stata ricondotta alla figura di Polimnia grazie al supporto di una consolidata tradizione iconografica, che si rispecchia chiaramente nella descrizione su proposta. Tale tradizione giova di numerose repliche a tutto tondo⁹¹⁰, tra cui la più nota conservata presso la Centrale Montemartini⁹¹¹, e almeno due rilievi tardo-ellenistici, che, come vedremo, sono stati identificati quali adattamenti bidimensionali di un noto gruppo di sculture a tutto tondo, tra le quali si annovera la Polimnia.

⁹⁰⁸ Su questo vd. Faedo 1992.

⁹⁰⁹ Vd. capitolo 2.15.

⁹¹⁰ Per l'elenco delle repliche vd. Pinkwart 1965, pp. 187-192.

⁹¹¹ *Musa pensosa* 2006, p. 228, n. 2



Fig. 98: Londra, British Museum. Rilievo con Apoteosi di Omero.

Il British Museum di Londra conserva nelle sue collezioni un rilievo marmoreo rinvenuto intorno alla metà del XVII sec. sulla via Appia presso *Bovillae*, non lontano da Roma. L'autore dell'opera è Archelaos di Priene figlio di Apollonios, la cui firma è riportata in alto sul marmo, e il soggetto principale rappresentato concerne l'apoteosi di

Omero⁹¹². La scena occupa il registro inferiore del rilievo e il poeta siede su un trono, sostenuto da due figure femminili, le personificazioni di Iliade ed Odissea, mentre dietro di lui, impegnati nel gesto di incoronarlo, sono una figura femminile velata e con *polos* e sulla sua sinistra una figura maschile di cui si scorge solo il volto. La scena è completata da una processione di figure femminili, le personificazioni di Poesis, *Tragodia*, *Komodia*, *Physis*, *Mneme*, *Aretè*, *Pistis* e *Sophia*, che sollevano le braccia verso il poeta ed incedono verso un altare circolare, dove le aspetta un toro, pronto ad essere sacrificato da *Mythos* e *Historia*. L'identificazione di questi personaggi è suggerita dai nomi incisi nel marmo. Sul secondo e il terzo registro è riprodotta un'ambientazione rocciosa⁹¹³, nella quale si muovono le nove Muse e Apollo. Da sinistra sono rappresentate: Erato seduta, mentre suona la cetra; rivolta verso di lei è Urania, che porge la mano verso il globo poggiato su un pilastrino; segue Polimnia, che osserva una scena posta all'interno di una grotta, simbolicamente riportata a Delfi per la presenza dell'*omphalos*, nella quale è posto Apollo citaredo e Calliope che gli porge il papiro contenente un'opera poetica o lirica⁹¹⁴, il cui autore è chiaramente rappresentato nella statua posta sull'estremità destra su un piedistallo. Il registro superiore è concepito in maniera più agitata: da sinistra è Clio, seduta mentre rivolge il dittico a due Muse, l'una con rotulo, l'altra con piccola cetra, identificabili con Talia e Melpomene o viceversa; quasi allo stesso modo è disposta Euterpe, seduta su roccia mentre solleva in alto il doppio flauto. Concludono la scena Terpsicore danzante e, sulla sommità del monte, Zeus assiso su trono che incrocia lo sguardo di *Mnemosyne*, la madre delle dee delle arti⁹¹⁵.

Il rilievo si è giovato di numerose interpretazioni, sia dal punto di vista cronologico che da quello iconografico. I due elementi tra l'altro sono in pieno legame tra loro dal momento che si dibatte su quale coppia dinastica sia effigiata in qualità di *Chronos* ed *Oikoumene* e da questo consegue una diversa stima cronologica. La tesi più ampiamente diffusa colloca l'elaborazione della lastra nel 130-120 a.C.⁹¹⁶ e rimanda la sua origine all'ambiente pergameno, comportando pertanto l'identificazione della coppia alle spalle di Omero come Attalo II e Apollonide⁹¹⁷ o Attalo III e Stratonicea⁹¹⁸. Un secondo filone

⁹¹² Pinkwart 1965; Pinkwart 1967; Voutyras 1989, pp. 129-170; Ridgway 1990, pp. 252-268; Cohon 1991-2; Schefold 1997, pp. 336, 338, fig. 213; Micheli 1998, pp. 20-21, fig. 24; Friesländer 1999, pp. 1-20; Schneider 1999, pp. 183-186; Ridgway 2000, pp. 205-206; Vollkommer 2004; La Rocca 2006, pp. 115-117; Papini 2006; Gobbi 2008; Gorrini 2008, p. 167.

⁹¹³ Gobbi 2008 è convinta della possibilità che sul rilievo di Loukou, che presenta un'ambientazione simile, sia stato riprodotto il monte Parnasso per la presenza dell'*omphalos*, che compare anche in questo rilievo. Papini 2006, pp. 39-40 spiega però che si può trattare solo dell'Elicona per motivi di carattere tematico in relazione alla presenza di Tolomeo IV e Arsinoe III. La presenza della grotta è inoltre giustificata nei rilievi di Archelaos e di Loukou per la connessione con l'elemento naturale che instaurano le Muse e con la primigenia dimora delle dee.

⁹¹⁴ La scena in sé conclusa entro la grotta richiama dal punto di vista dello schema compositivo i rilievi deliaci di tipo 3 nei quali Apollo citaredo è fronteggiato da *Nike* e tra loro è posto l'*omphalos*, vd. capitolo 2.3.1.

⁹¹⁵ Queste identificazioni, eccezion fatta per Zeus e *Mnemosyne*, si devono alla proposta interpretativa di Cohon 1991-2, sulla base della *Theogonia* di Esiodo.

⁹¹⁶ Pinkwart 1965, pp. 48-90; Voutyras 1989, pp. 129-170; Schefold 1997, pp. 336-338.

⁹¹⁷ Moreno 1994, p. 574

⁹¹⁸ Pinkwart 1965, pp. 48-90; Voutyras 1989, pp. 129-170;

di pensiero, che credo più corretto, tende invece a riconoscere nella coppia dinastica Tolomeo IV *Philopator* e sua moglie e sorella Arsinoe III, morti nel 205 a.C., e segue una datazione circoscrivibile nei primi anni del II sec. a.C. o nella prima metà dello stesso secolo⁹¹⁹. Il rilievo, nonostante sia stato trovato in Italia, dove fu probabilmente riutilizzato, è stato ascrivito ad un ambito di produzione greco-orientale, soprattutto in ragione della mano che lo scolpì, originaria di Priene, e della riproduzione a rilievo di un gruppo scultoreo, che, come vedremo, è stato elaborato da uno scultore di Rodi. Ad un ambito greco-orientale di epoca ellenistica rimanda anche l'uso di raffigurare piccoli personaggi, in questo caso personificazioni, ai lati di un trono, sul quale qui è seduto Omero, come di sovente accade nei rilievi funerari coevi di questa regione⁹²⁰.

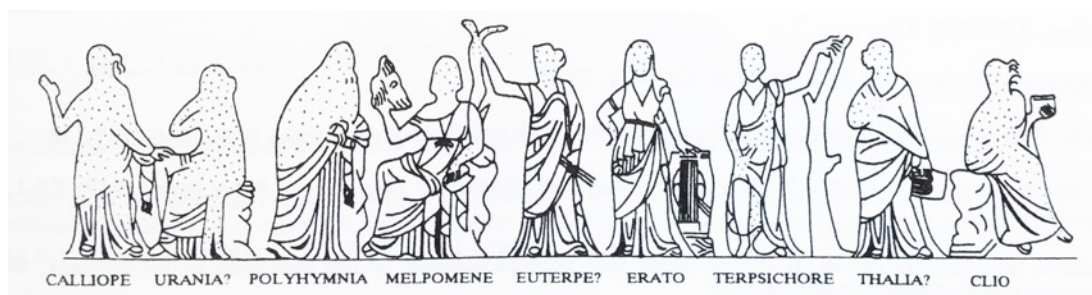


Fig. 99: Disegno delle Muse presenti sulla base di Alicarnasso (da Cohon 1991-2, fig. 5).

Il secondo rilievo, conservato anch'esso al British Museum e proveniente da una villa romana di Alicarnasso, è riprodotto su un altare circolare e si presenta in uno stato di conservazione non ottimale⁹²¹. L'intera superficie cilindrica dell'altare è occupata dal *choròs* delle Muse, diviso in gruppi di tre da due alberi, e in alcuni casi è ripresa la stessa iconografia del rilievo di Archelaos. L'identificazione dei personaggi, complice anche lo stato di conservazione, non è semplice. Da sinistra, secondo il disegno qui proposto, è Calliope, la quale è riconoscibile grazie al confronto con la Musa del rilievo di Archelaos, poi forse Urania, seduta su roccia. Molto chiara è lo schema figurativo della Polimnia, poggiata sul pilastro, identica nella posa al rilievo di Archelaos e al Vaso Jenkins. La quarta Musa è Melpomene, seduta con in mano la maschera, cui segue Euterpe stante con il doppio flauto nella mano sinistra. Erato è ugualmente stante ma poggia la

⁹¹⁹ Bonacasa 1959-60; Thompson 1973, pp. 90 ss.; Smith 1995, p. 187; Schneider 1999, pp. 183-185; Thomas 2001, p. 49; La Rocca 2004; Papini 2006, pp. 39-40. Uno dei punti basilari dell'impostazione cronologica della Pinkwart è basata su dati epigrafici, che, riprendendo una tesi già formulata da Schede 1920, ammetteva la datazione al 130-120 a.C. In seguito Frazer e Guarducci hanno supposto la possibilità che le iscrizioni potessero essere collocate ancora nella prima metà del II sec. a.C., Schneider 1999, p. 179.

A queste interpretazioni bisogna aggiungere quella di Ridgway 1990, pp. 257-266 e Ridgway 2000, pp. 207-208, che propone una datazione nella prima metà del I sec. a.C., e quella di Kyrieleis 1975, p. 44, nota 167, che identifica nella coppia alle spalle di Omero Antioco VIII Grypos e Cleopatra Thea.

⁹²⁰ Questi personaggi solitamente hanno gambe e braccia incrociate e i rilievi si datano intorno nell'arco del II sec. a.C., soprattutto intorno alla metà. Vd. Pfuhl, Möbius 1977, pp. 221-278.

⁹²¹ Pinkwart 1967a; Cohon 1991-2; Friesländer 1999, pp. 1-20; Schneider 1999, pp. 187-188; La Rocca 2006, pp. 115-117; Gobbi 2008.

mano sinistra su una grossa cetra. La Musa danzante vicino ad un albero sfrondata è Terpsicore, che risulta la terza Musa connessa al rilievo di Archelaos, mentre una Musa con cetra è identificata come Talia ed una seduta con dittico come Clio. La base è datata intorno al 130-120 a.C. e il suo luogo di rinvenimento rispecchia una seconda fase di utilizzo.

Esiste inoltre un altro rilievo tardo-ellenistico, proveniente da Didima, sul quale sono rappresentate le Muse, ma la sua definizione è resa alquanto ardua a causa del pessimo stato di conservazione⁹²². Il rilievo votivo è organizzato in due registri, sui quali si distribuiscono dieci figure nella parte superiore e tredici in quella inferiore. Nella parte superiore è rappresentato un consesso di divinità, al centro del quale si erge Apollo citaredo seduto, mentre nella parte inferiore sono rappresentate le nove Muse, riconoscibili attraverso gli attributi di alcune di loro. Il gruppo delle dee è separato dalla presenza di tre officianti posti intorno ad un altare circolare, vicino al quale è una figura dalle zampe ferine, forse Pan. Il rilievo, offerto in dono forse nel locale santuario di Pan e le Ninfe, è datato intorno al 160-150 a.C.



Fig. 100: Tripoli, Museo. Rilievo con Muse da Loukou (da Gobbi 2008, fig. 3).

Un ultimo rilievo è stato rinvenuto di recente, probabilmente in una situazione di reimpiego, all'interno della villa di Erode Attico a Loukou in Arcadia⁹²³. L'esemplare, datato nella prima metà del II sec. a.C., riproduce un'ambientazione del tutto simile a quella del rilievo di Archelaos: la scena è ambientata in un paesaggio montuoso e brullo, tra le increspature delle rocce è nascosto l'*omphalos* e i personaggi di destra sono posti entro una grotta. Come nel rilievo londinese anche qui la cetra è abbandonata al suolo, in questo caso accompagnata da una maschera teatrale, a sottintendere che il luogo è le-

⁹²² Tuchelt 1972; Ridgway 1990, pp. 255-257; Gobbi 2008, p. 302.

⁹²³ Tripoli, Museo Archeologico, inv. 18. Spyropoulos 1993; Schneider 1999, p. 122, n. 5; Spyropoulos 2006, pp. 78-80; Gobbi 2008.

gato alla presenza delle Muse. Sul rilievo da Loukou sono inoltre riprodotte alcune figure già incontrare sul rilievo di Archelaos: si tratta della Musa identificata come Erato, seduta su roccia mentre suona la cetra, che significativamente è posta, come nel caso del più famoso rilievo londinese, accanto ad un pilastro sormontato da un globo; la Musa posta sopra di lei, seduta su roccia ma poggiata sul braccio sinistro sembra rievocare la Musa Euterpe; la corrispondenza della Musa Terpsicore in danza è invece quasi assoluta e si riconosce nella figura posta a fianco ad Apollo assiso sulla roccia; infine, per ciò che più è importante in questa sede, sulla destra è rappresentata una Musa poggiata con il gomito destro su di un pilastro, mentre incrocia le gambe e porta il braccio opposto dietro la schiena. Quest'ultima figura sembra rievocare lo schema compositivo della Polimnia, il cui modello è stato variato attraverso il diverso posizionamento del braccio sinistro e delle gambe. Nella struttura generale e nel peculiare gesto di poggiare il gomito sul pilastro la Musa del rilievo di Loukou si configura come una diretta rielaborazione della Polimnia del rilievo di Archelaos. La particolare struttura formale della Musa sembra attingere da modelli più antichi, nello specifico della seconda metà del IV sec. a.C., come denota la presenza di due figure femminili identiche ma speculari sulla fascia superiore di un sostegno di *trapeza* in marmo del Museo di Thasos⁹²⁴.

Le fonti antiche hanno tramandato un quadro particolarmente ricco per l'età ellenistica di gruppi scultorei che ritraevano il ciclo di Apollo e le nove Muse, in connessione con la crescente fortuna che investì questo tema mitologico, fino alla diffusione capillare che ebbe in epoca romana attraverso copie a tutto tondo e a rilievo⁹²⁵. I rilievi su descritti, tutti significativamente circoscrivibili entro il II sec. a.C., sono stati da tempo messi in connessione con il ciclo scultoreo noto da un passo controverso di Plinio⁹²⁶ come opera dell'artista rodio Philiskos⁹²⁷. L'autore, dopo aver elencato le proprietà di Asinio Pollione, riporta che, vicino al portico di Ottavia in *circo Flaminius*, luogo forse rintracciabile nel recinto del tempio di Apollo Medico, detto Sosiano a partire dall'età augustea, dove in anni recenti è stata rintracciata una testa di Musa che sembra ricondurre all'originale citato da Plinio⁹²⁸, era esposta una statua di Apollo di Philiskos rodio e insieme statue di Latona, Artemide e di nove Muse. Nello stesso passo, sul finire, è attribuita allo stesso scultore una Venere, che si trovava all'epoca di Plinio nel tempio di Giunone, uno dei due templi intorno ai quali fu eretta la *Porticus Metelli*, poi *Porticus Octaviae*. Si è concordi oggi nel ritenere che Plinio intendesse che tutte le sculture citate fossero opera dello scultore microasiatico, nonostante le difficoltà insite nella struttura del testo e nella superficialità con la quale Plinio passa in rassegna le sculture⁹²⁹. Il pas-

⁹²⁴ Picard 1944, tav. 10; Delplace 1980, p. 306 fig. 291; Holtzmann 1994, pp. 95-100, n. 25 tavv. 28-29 (con altra bibl.); Gasparri, Guzzo 2005, pp. 70-71, fig. 25.

⁹²⁵ Su questo vd. soprattutto LIMC VII (1994), s.v. *Mousa, Mousai*, pp. 991-1013 (L. Faedo).

⁹²⁶ Plin., *Nat.* XXXVI, 34-35.

⁹²⁷ Pinkwart 1965; Pinkwart 1965, pp. 55-65; Pinkwart 1967, pp. 89-94; La Rocca 1984, pp. 629-643; Ridgway 1990, pp. 252-268; Friesländer 1999, pp. 1-20; Schneider 1999; Ridgway 2000, pp. 205-206; La Rocca 2004; La Rocca 2006, pp. 99-134 (in part. pp. 115-117); Bravi 2012, pp. 30-35; Bravi 2014, pp. 31-34.

⁹²⁸ La Rocca 1984.

⁹²⁹ Schneider 1999, pp. 180-183.

so inoltre non chiarisce in alcun modo la relazione tra le statue né fornisce coordinate circa la collocazione cronologica dell'autore o del gruppo delle Muse, né spiega il motivo per cui dette statue si trovassero a Roma. Ciò che attraverso la documentazione archeologica è stato possibile acquisire non chiarisce, anzi, se possibile, rende ancor più controversa la questione. A Didyma è stata rinvenuta un'iscrizione del tardo II sec. a.C. che nomina un Philiskos architetto⁹³⁰, mentre lo stesso Plinio in un altro libro cita un Philiskos pittore⁹³¹. Non v'è dubbio che questi nomi debbano attribuirsi a diversi artisti. Tuttavia a Taso è stata rinvenuta una base dedicata ad Ares nel santuario di Artemis Polio⁹³², sulla quale è riportato l'autore della statua che doveva sormontarla, chiamato Philiskos figlio di Polycharmos. La base è datata nella prima metà del I sec. a.C. e riporta un altro nome, Polycharmos, citato da Plinio nello stesso passo in cui è menzionato Philiskos, quale autore di una statua di Venere. Difficile dire se si tratti degli stessi scultori, ma la presenza di questi nomi anche in altri contesti può forse indicare l'esistenza di una famiglia di artisti rodii di epoca tardo-ellenistica⁹³³.

Si deve a Doris Pinkwart⁹³⁴ la ricostruzione del gruppo, basato essenzialmente sul rilievo di Archelaos e sulla sua corrispondenza con le opere a tutto tondo. La studiosa colloca l'elaborazione dell'originale intorno al 160-150 a.C., anche se sulla base dei dati forniti dai rilievi marmorei, che per lo più sono databili nei primi decenni del II sec. a.C., e dalle sculture fittili frontonali del tempio di Luni sul quale sono riprodotte varianti di due tipi e che si data tra 177 e 150 a.C.⁹³⁵, è necessario supporre un rialzamento della datazione. La studiosa suddivide i tipi statuari presenti nel rilievo di Archelaos in tre gruppi, tutti riferibili a cicli scultorei di epoca tardo-ellenistica e individua nel Gruppo II il riflesso del ciclo di Philiskos, in ragione dell'attestazione di repliche a tutto tondo di quei tipi statuari in area microasiatica insulare. Di questo gruppo fanno parte la Polimnia, la Musa con dittico seduta che si gira all'indietro, Clio, la Musa con rotulo, Calliope, la Musa con piccola cetra, Melpomene o Talia, e la Musa danzante, Terpsicore. A queste immagini riprodotte sul rilievo di Archelaos si devono aggiungere la cd. Clio tipo Monaco, che oltre alle repliche a tutto tondo è riprodotta su un rilievo funerario della prima metà del II sec. a.C. a Leiden⁹³⁶ e su un rilievo tardo-antonino ad Afyon⁹³⁷, e forse l'Urania di Francoforte, presente sul rilievo di Alicarnasso e su quello di Loukou.

La ricostruzione proposta dalla Pinkwart è stata accettata ed è entrata di diritto nella letteratura archeologica. Si deve tuttavia sottolineare la difficoltà nel procedere ad una ricostruzione così articolata, dal momento che non possediamo nessun gruppo integro delle nove Muse nei contesti romani e i dati più importanti sono estratti da rilievi

⁹³⁰ Rehm 1958, pp. 65-66, n. 45.

⁹³¹ Plin., *Nat.* XXXV, 143.

⁹³² Macridy 1912, pp. 8-9, n. 3.

⁹³³ La Rocca 2006, p. 115.

⁹³⁴ Pinkwart 1965. Si veda l'importante contributo di Schneider 1999, che aggiorna lo studio della Pinkwart, limitatamente però alle statue di Muse rinvenute a Mileto.

⁹³⁵ La Rocca 1984, p. 635.

⁹³⁶ Rijksmuseum, inv. I. 1901/7.3. Schneider 1999, p. 90, n. 12.

⁹³⁷ Afyon, Museo. Schneider 1999, pp. 90-91, n. 13.

che per la loro destinazione votiva non hanno un precipuo carattere documentario⁹³⁸. Per ciò che concerne le produzioni a rilievo, è importante però notare la corrispondenza tra i rilievi di Archelaos, Loukou e Alicarnasso nella Musa seduta con cetra, Erato, nella Musa con rotulo, Calliope, nella Musa con piccola cetra, Talia o Melpomene, e nella Musa danzante, Terpsicore. Tra queste la Musa Polimnia riveste un ruolo particolarmente importante in ragione della sua peculiare iconografia e della sua ampia fortuna, che, passando per la riproduzione nella glittica⁹³⁹, giungerà fino ai sarcofagi di epoca medio-imperiale⁹⁴⁰, nei quali ricorre la Musa rappresentata sia verso sinistra sia verso destra: si vedano ad esempio un sarcofago al Louvre⁹⁴¹, in cui Polimnia è posta al centro e presenta le gambe incrociate, in un atteggiamento simile a quello visto sul rilievo da Loukou, e il sarcofago di Civita Castellana⁹⁴², nel quale Polimnia è resa allo stesso modo ma ha il capo velato. Anche sul Vaso Jenkins il modello noto dai rilievi e dalle repliche a tutto tondo è leggermente modificato, pur rimando grosso modo fedele all'originale. Infatti nel puteale puteolano è modificata l'acconciatura della Musa, che prevede una scriminatura centrale da cui si dipartono due bande annodate in una crocchia occipitale di forma circolare, mentre nell'originale i capelli erano tirati indietro e legati nella parte superiore del capo e poi in una coda sciolta. L'acconciatura della Musa del Vaso Jenkins è comune anche ad altre figure femminili rappresentate sullo stesso oggetto e denota un chiaro riferimento alla moda d'età antoniana, epoca in cui fu realizzato il puteale. L'utilizzo invece di un pilastro come sostegno non è ignoto nelle repliche a tutto tondo, poiché attestato negli esemplari del Prado, al Vaticano e uno dal mercato antiquario⁹⁴³.

Se dunque sul modello di appartenenza dell'immagine della Musa presente prima sul puteale cd. Vaso Jenkins e poi sui sarcofagi non vi è dubbio alcuno, grazie all'ampia diffusione di questo modello iconografico, è necessario d'altronde sottolineare come lo schema iconografico non è del tutto nuovo. Sul monumento di Lisicrate ad Atene, datato con certezza al 335/4⁹⁴⁴, è, infatti, presente un Satiro che si appoggia con il gomito destro su un pilastro e rivolge lo sguardo verso destra, dove imperversa la battaglia con i pirati Tirreni. Lo scultore tardo-ellenistico, dunque, si è probabilmente ispirato nella formulazione della sua Musa a modelli prassitelici e scopadei del IV sec. a.C. La ricorrenza su questo monumento di una figura che ripete la stessa impostazione della Polimnia ha indotto la Ridgway a pensare che l'origine di questo modello debba ascriversi ad un rilievo piuttosto che ad una statua a tutto tondo⁹⁴⁵.

È importante, infine, citare un'altra testimonianza figurativa campana, che riguarda il rilievo rinvenuto nella Casa dei Cervi ad Ercolano, sul quale il soggetto principale

⁹³⁸ LIMC VII (1994), s.v. *Mousa, Mousai*, pp. 1002, 1006 (L. Faedo); Andrae 2001, p. 176; Gobbi 2008, p. 298, nota 3.

⁹³⁹ Gemma a Berlino, inv. FG 1540. Furtwängler 1896, n. 1540; Furtwängler 1900, pp. 139-140, tav. 28, 11; LIMC VII (1994), s.v. *Mousa, Mousai*, p. 997, n. 213 (L. Faedo).

⁹⁴⁰ LIMC VII (1994), s.v. *Mousa, Mousai*, pp. 1030-1059 (L. Faedo).

⁹⁴¹ Centanni 2006, fig. 2.

⁹⁴² Centanni 2006, fig. 3.

⁹⁴³ Schröder 2004, p. 126, n. 133.

⁹⁴⁴ Su questo vedi soprattutto Ehrhardt 1993; Alemdar 2000.

⁹⁴⁵ Ridgway 1990, p. 262.

è costituito dalla figura di Apollo su seggio. Ai lati del dio sono una statua arcaistica femminile di difficile definizione e una figura femminile appoggiata ad un'erma barbata, probabilmente un filosofo o pensatore. La donna ripete lo schema iconografico della Polimnia, pur variandolo in alcuni elementi. Infatti la capigliatura sembra più vicina a modelli del V sec. a.C., poiché i capelli sono raccolti in un *sakkos*, mentre il gesto delle braccia è leggermente modificato: il braccio sinistro non è incrociato al destro e portato parallelamente al corpo ma è posto in avanti; inoltre la postura della donna è più dolce e calma, la mano destra accarezza la guancia più che sostenerne il peso. Il punto di osservazione è, ovviamente, mutato, poiché la figura rivolge il suo corpo verso sinistra, mentre solitamente nei rilievi tardo-ellenistici abbiamo visto un posizionamento inverso. Il rilievo da Ercolano risulta, dunque, una variante del modello proposto sui rilievi di Archelaos e di Alicarnasso, che a loro volta si configurano come l'adattamento a rilievo di un modello elaborato nei primi anni del II sec. a.C. dallo scultore Philiskos di Rodi. D'altronde, il rapporto tra la figura principale di Apollo e la donna che lo fronteggia rende ben evidente l'identificazione del soggetto come Musa. Lo schema compositivo ricorda il rilievo di Istanbul, nel quale è rappresentato al centro Euripide, alle sue spalle una statua di Dioniso e di fronte *Skenè*⁹⁴⁶, secondo una iconografia che tende ad eroizzare il poeta.

Si deve anche notare come la diversa concezione con la quale gli scultori di epoca tardo-ellenistica e romana hanno riproposto il modello della Polimnia, soprattutto in relazione al diverso posizionamento del corpo, indica chiaramente una derivazione del *Bildtypus* a rilievo da un modello a tutto tondo, deduzione, in questo caso, fin troppo scontata data l'ingente quantità di repliche a tutto tondo dell'originale. Dunque l'iconografia delle Muse di Philiskos di Rodi si pone sullo stesso piano delle fatiche di Eracle, la cui diversa concezione figurativa tra le diverse repliche ha generato un discorso dello stesso tipo.

2.8. Divinità astrali su quadriga

Ad Ercolano sono attestate due repliche, le più integre della serie, dei due rilievi chiamati tipo Loulè, dal nome del proprietario dei due esemplari più importanti. I rilievi Loulè sono composti da due tipi - che chiameremo A e B -, iconograficamente e tematicamente accomunabili e da sempre intesi come *pendants*. I due tipi, infatti, presentano lo stesso motivo figurativo, che si differenzia solo per la direzione verso la quale sono protesi i personaggi. Il loro legame presuppone una loro produzione congiunta e un ori-

⁹⁴⁶ Vd. capitolo 1.17.

ginario utilizzo simultaneo e probabilmente affiancato. Pertanto, dal momento che i due rilievi sono nati da uno stesso progetto iconografico e tematico, è corretto proseguire con un'esegesi figurativa e una ricostruzione dei *Vorbilder* che contempli entrambi i tipi.

I due rilievi, di tipo A e B, della collezione Loulè, per i quali si tramanda una provenienza da Ercolano, permettono una descrizione completa della scena⁹⁴⁷. Il rilievo tipo A presenta una figura maschile⁹⁴⁸ su quadriga rivolta verso sinistra. L'uomo, vestito di lungo chitone a maniche corte - lo *xystis* usato solitamente dagli aurighi⁹⁴⁹ -, è inclinato in avanti e protende entrambe le mani nell'atto di reggere le redini del cavallo, probabilmente rese attraverso l'ausilio della pittura, dal momento che non sono ricavate nel marmo: le redini passavano prima attraverso la mano destra, più avanzata per poi passare nella mano sinistra e ricadere in basso. La quadriga, sorretta da ruote con quattro raggi, è trainata da quattro cavalli, tutti progressivamente impennati. Le zampe posteriori sono tutte allineate ed equidistanti, tranne quelle del cavallo più vicino alla quadriga, che sono leggermente più distanti. Ugualmente le zampe anteriori sollevate sono ripetute allo stesso modo per tutti gli animali. La differenza tra i diversi animali è ottenuta grazie al movimento del muso, che permette di percepire il senso della profondità, e alla differente emersione dallo sfondo. Di fronte alla quadriga è un giovane nudo con un mantello avvolto intorno al braccio sinistro. Chiaramente in fuga, volge lo sguardo all'indietro mentre corre velocemente verso sinistra. Le mani del giovane non sono del tutto chiuse, quasi come se dovessero mantenere un qualche oggetto realizzato separatamente in altro materiale oppure dipinto. Secondo Maiuri, nella destra sarebbe stato dipinto un emblema⁹⁵⁰, mentre nella sinistra Dussaud⁹⁵¹ ha ipotizzato la presenza di un *pedum*, anch'esso dipinto, o, per Maiuri⁹⁵² e Homolle⁹⁵³, si tratterebbe di una fiaccola. Purtroppo non è possibile dirimere la questione poiché nessuna replica conserva tracce di un qualche tipo di attributo⁹⁵⁴.

Il rilievo tipo A appartenuto al duca di Loulè e un altro dello stesso tipo, rinvenuto ad Ercolano e conservato oggi nella Casa del Bel Cortile, sono gli esemplari più completi del tipo. Esistono, tuttavia, altre repliche estremamente frammentarie.

⁹⁴⁷ I primi studi sulla serie sono stati compiuti soprattutto da Homolle 1892, seguito da Maiuri 1946-48; Picard 1946-48; Stefanidou-Tiveriou 1979, pp. 98 ss.; Froning 1981, pp. 16-17, 32-35; Villa Albani 1994, pp. 432-435 n. 534 (R. Neudecker); Monaco 1996; Sperti 2004.

⁹⁴⁸ Sul sesso di quest'auriga non si è concordi: per Villa Albani 1994, pp. 432-435 n. 534 (R. Neudecker) e Monaco 1996, p. 87 è un uomo, per Picard 1946-48 e Dörig 1975, n. 5 è una donna, mentre LIMC II (1984), s.v. *Astra*, p. 908, n. 15 b (S. Karusu) è in dubbio.

⁹⁴⁹ Lee 2015, p. 112.

⁹⁵⁰ Maiuri 1946-48, p. 223.

⁹⁵¹ Dussaud 1903, p. 131.

⁹⁵² Maiuri 1946-48, p. 223.

⁹⁵³ Homolle, p. 329.

⁹⁵⁴ Monaco 1996, p. 87 esclude la possibilità, già proposta da Maiuri, che sulla lastra frammentaria di Ercolano vi siano le tracce lasciate da un elemento metallico. Inoltre la studiosa esclude la possibilità che nella mano sinistra fosse posto un *pedum*, dal momento che l'attributo pastorale se con la punta ricurva fosse rivolta verso il basso non avrebbe senso, se rivolta verso l'alto avrebbe coperto la spalla e sarebbe andato a collidere con il muso del cavallo.

Una prima lastra è stata rinvenuta, come altre due del tipo B, in fase di reimpiego in un muro sull'Esquilino, e doveva far parte della decorazione degli *Horti*, posti su quel colle di Roma. La lastra, conservata presso Palazzo dei Conservatori⁹⁵⁵, conserva il carro, di cui mancano parte della ruota e un raggio, ed un solo cavallo quasi per intero, poiché mancante della testa. Del secondo cavallo si osserva solo parte del petto, mentre l'auriga è spezzato all'altezza delle cosce e dunque presenta solo le pieghe della veste, ottenute attraverso una serie di linee ondulate rese con solchi profondi. Un frammento separato ma adiacente, ed oggi ricomposto, mostra il piede del giovane posto davanti alla quadriga. Il rilievo, rispetto agli altri della serie, si distingue per una resa molto accentuata della muscolatura e delle nervature del cavallo, di cui si scorgono palesemente anche le costole. I fasci muscolari, ben delineati soprattutto sulle zampe, sono una prerogativa di tutte le repliche, mentre in questa sono tanto accentuati, da rendere la pelle un sottile velo trasparente. Si può inoltre notare sulla zampa posteriore sinistra la ramificazione dei nervi, che sottolinea ancora di più quanto detto. Inoltre la veste dell'auriga è ottenuta in modo molto schematico e poco naturalistico attraverso un ingente uso del trapano. Questa resa potrebbe far pensare ad una datazione in età antonina, nonostante l'esiguità del frammento non permetta un'analisi più puntuale.

All'epoca antonina deve essere ricondotto anche un frammento⁹⁵⁶ rinvenuto nella sala principale del monumentale ginnasio di Efeso, realizzato in quest'epoca da Vedio Antonino⁹⁵⁷. Dell'originaria raffigurazione, il frammento conserva solo le gambe e l'*himation* del giovane posto di fronte alla quadriga. Non sono emerse tracce dell'altro rilievo tipo B, bensì nella stessa sala si sono rinvenuti un rilievo quasi interamente ricostruibile nel tipo dei cd. *Ikariosreliefs*⁹⁵⁸ ed uno con la consegna di Dioniso bambino alle Ninfe.

Dal carico della nave rinvenuto nel porto del Pireo, che in età antonina doveva trasportare manufatti ateniesi in Italia, provengono due frammenti del tipo A: uno riproduce la stessa porzione del rilievo di Efeso, mentre l'altro conserva la parte terminale delle zampe di alcuni cavalli⁹⁵⁹.

⁹⁵⁵ Inv. 958. *Elenco dei rinvenimenti* 1875, p. 247, n. 6; Reisch 1890, p. 51; Homolle 1892, p. 339 n. 1; Stuart Jones 1926, p. 118, n. 70a; Fuchs 1959, p. 119, n. 4b; Stefanidou-Tiveriou 1979, pp. 100 ss.; Monaco 1996, pp. 89-90.

⁹⁵⁶ Efeso, Museo, inv. 3. Keil 1929, c. 41, n. 13; Fuchs 1959, p. 119, n. 8; Bammer, Fleischar, Knippe 1974, p. 160; Stefanidou-Tiveriou 1979, p. 100; Froning 1981, pp. 10 ss.; Monaco 1996, p. 91.

⁹⁵⁷ Sul monumento vd. Steskal, La Torre 2008.

⁹⁵⁸ Su questo vd. capitolo 2.4.

⁹⁵⁹ Atene, Museo del Pireo, invv. 2074, 2047. Fuchs 1959, p. 119, n. 11; Stefanidou-Tiveriou 1979, pp. 32 ss., nn. 46-47; Monaco 1996, p. 91.

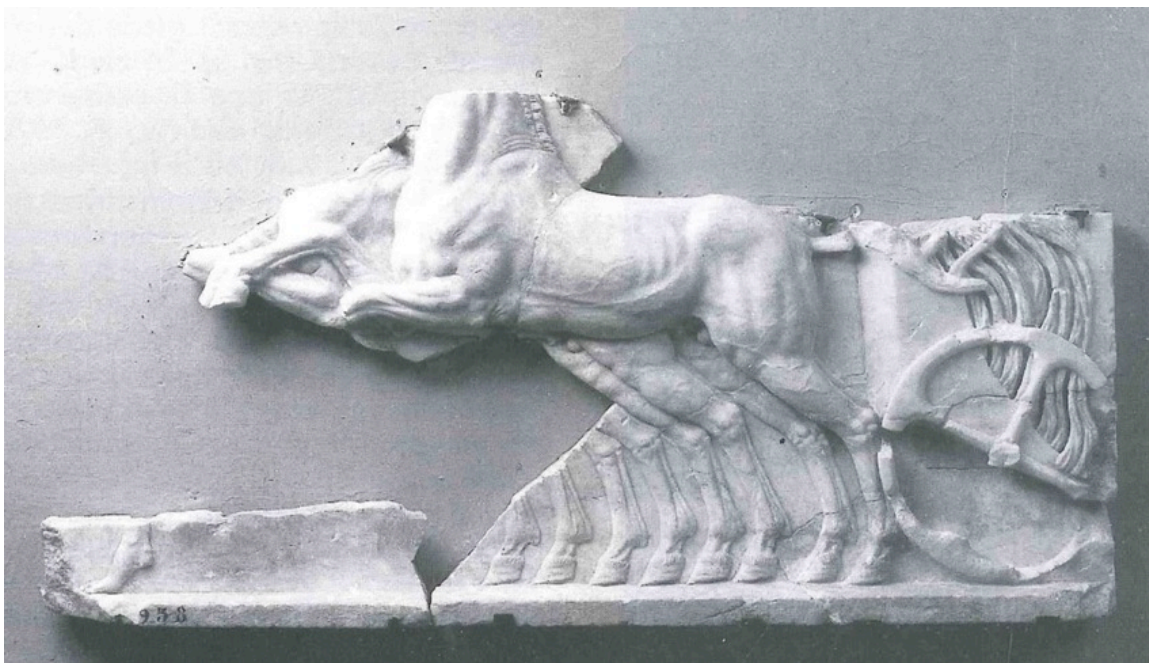


Fig. 101: Roma, Musei Capitolini, Palazzo dei Conservatori. Frammento di rilievo tipo A (da Monaco 1996, fig. 4).

Presso il British Museum di Londra, si conserva un frammento della porzione centrale, con la raffigurazione dei quattro cavalli⁹⁶⁰. Il rilievo, appartenuto alla collezione Pourtalès-Gorgier, originariamente a Parigi⁹⁶¹, mostra una forte accentuazione della muscolatura dei cavalli, resa con un lavoro piuttosto secco e duro della superficie, che ricorda gli esemplari più tardi della serie. Tuttavia, nella criniera non si nota alcun uso di solchi dritti e regolari ottenuti mediante l'utilizzo del trapano e pertanto si può accettare la datazione in epoca traianea o primo adrianea di Fuchs.

Un altro rilievo conservato al British Museum, acquisito dalla collezione Strangford nel 1864⁹⁶², sembra riconducibile alla serie dei rilievi Loulè, nonostante l'esiguità del frammento non permette un sicuro inquadramento. Il frammento è relativo alla parte centrale inferiore di un rilievo che presenta un bordo inferiore costituito da un listello liscio sul quale corre la seguente iscrizione in caratteri greci capitali:

[...]N ' ASKΛHPPIO • KAI • YG[IEIA]

Nel campo figurativo si possono osservare sei zampe di cavallo, cui se ne deve aggiungere un'altra frammentaria nella parte destra, tutte conservate poco oltre lo zoccolo. In particolare ciò che denota l'appartenenza del frammento alla serie Loulè è la distanza intercorrente tra la seconda e la terza zampa da destra e la resa delle zampe. In-

⁹⁶⁰ Inv. 103.2. Homolle 1892, p. 338; Smith 1892-1904, III, p. 228, n. 2157; Fuchs 1959, p. 119, n. 6; Monaco 1996, p. 91.

⁹⁶¹ *Catalogue de vente* 1865, n. 38.

⁹⁶² Smith 1892-1904, III, pp. 229-230, n. 2159; Remy 1991, p. 34, nota 33.

fatti, si possono notare la secchezza dei fasci muscolari e la forma della parte terminale con lo zoccolo orlato da una sorta di peluria resa a piccoli tocchetti, elementi perfettamente riscontrabili nelle repliche in cui è conservata questa porzione del rilievo. Dunque il frammento dovrebbe restituire le zampe posteriori dei primi tre cavalli e una piccola parte dello zoccolo sinistro dell'ultimo. L'esemplare, proveniente da Trebisonda e probabilmente databile nella prima età imperiale, pone il problema dell'iscrizione, che lo connota evidentemente quale offerta votiva alla coppia divina Asclepio-Igea⁹⁶³.



Fig. 102: Londra, British Museum. Frammento con cavalli di tipo A (foto Museo).



Fig. 103: Londra, British Museum. Frammento con zampe del tipo A (foto Museo).

Il rilievo tipo B, noto, come nel tipo precedente, grazie alle repliche più complete provenienti da Ercolano, capovolge l'orientamento della scena: una quadriga, rivolta verso destra, è guidata da un auriga di sesso femminile, come si deduce dai tratti addolciti del volto e dall'acconciatura, caratterizzata da due voluminose bande laterali annodate posteriormente in una coda piuttosto ampia, che si mantiene alta probabilmente per l'effetto del concitato movimento del carro. La donna, che nei gesti riproduce specularmente l'auriga del rilievo A, pur mantenendo una postura più dritta e salda, indossa un lungo peplo attico appuntato sulle spalle e un *himation* avvolto intorno ai gomiti. Anche i cavalli rispecchiano quelli del tipo precedente: tutti impennati ripetono ognuno di fianco all'altro la stessa posizione delle zampe anteriori mentre di quelle posteriori poggiano al suolo la destra. Mentre, dunque, la posizione del corpo e delle zampe testimonia quasi una reiterazione dello stesso animale per quattro volte, le teste sono alternate, poiché la prima e la terza sono ribassate, la seconda e la quarta rialzate. Di fronte alla quadriga è anche in questo caso un giovane, anch'egli nudo eccezion fatta per una clamide che porta appuntata sulla spalla destra. Il giovane, visto di prospetto rivolge lo sguardo verso la quadriga mentre sporge verso destra, stringe nella mano sinistra un *lagobolon* e con la destra cerca di tirare a sé l'ultimo cavallo mantenendogli le briglie. È necessario osservare, esattamente come nel caso dei rilievi tipo A, che, nonostante la gestualità

⁹⁶³ Sugli aspetti religiosi della città di Trebisonda vd. Olshausen 1990.

dell'auriga e del giovane sottintendano la presenza delle briglie, come descritto, queste ultime non sono rese nel marmo e dunque dovevano essere realizzate in modo diverso.

Di questa serie esistono diverse repliche che qui elencheremo. Un frammento di rilievo, conservato a Budapest⁹⁶⁴, è stato ritenuto da Fuchs il più antico, dopo la replica Loulè, poiché databile all'inizio del I sec. a.C. Si tratta di un frammento, proveniente sicuramente dall'Italia e forse da Roma, che riproduce parte dell'auriga e in effetti sembra ripetere esattamente la resa stilistica del rilievo Loulè, attraverso una delicata alternanza di pieghe più profonde e altre più sfumate, denunciando solo un lieve scarto cronologico rispetto all'esemplare più famoso.

Altri frammenti sono conservati presso Villa Albani e due di questi sono stati ricondotti ad una stessa lastra, senza però godere di alcun dato di rinvenimento. Il primo è conservato nella Koffeehaus⁹⁶⁵ e ritrae la parte inferiore del giovane posto di fronte alla quadriga e alcune zampe anteriori dei cavalli. Il rilievo è stato fortemente restaurato e integrato, mentre un secondo frammento, che riproduce la stessa porzione del rilievo è stato murato nel giardino della villa⁹⁶⁶. Un terzo frammento, anch'esso murato nel giardino⁹⁶⁷, conserva la parte superiore dell'auriga fino alla testa. I tre rilievi, datati dal Fuchs all'epoca tardo-repubblicana, non sembrano essere contemporanei. Il primo frammento, infatti, può coincidere con la datazione dello studioso, per la sua resa secca ma accademica del panneggio mentre il secondo e il terzo sono più vicini alle repliche di Napoli, per gli effetti pittorici e chiaroscurali delle vesti, increspate virtuosamente e, dunque, databili nella seconda metà del I sec. d.C.

Presso i Musei Vaticani, si conserva una replica piuttosto integra, pur presentando restauri nella mano destra e nel volto dell'auriga e forti integrazioni nella parte inferiore e destra del rilievo⁹⁶⁸. Il frammento presenta delle differenze nella resa della criniera, molto più alta e fitta rispetto agli altri esemplari ma per lo spessore ridotto del rilievo, in alcuni tratti molto corsivo e segnato da una marcata linea di contorno, si può collocare tra i prodotti di epoca augustea⁹⁶⁹.

⁹⁶⁴ Museo delle Belle Arti, inv. 4796, Hekler 1929, p. 108, n. 99; Fuchs 1959, p. 119, n. 2; Monaco 1996, p. 91.

⁹⁶⁵ inv. 687. Fuchs 1959, p. 119, n. 3; *Villa Albani* 1994, pp. 432-435, n. 534 (R. Neudecker).

⁹⁶⁶ S.n. Helbig⁴ I, n. 803; Fuchs 1959, p. 119, n. 3; Monaco 1996, pp. 91-92, fig. 10; *Villa Albani* 1998, pp. 343-344, n. 843 (H.-U. Cain).

⁹⁶⁷ S.n. Fuchs 1959, p. 119, n. 3; Monaco 1996, pp. 91-92, fig. 9. Il rilievo non è più presente a Villa Albani e non compare nei cataloghi delle antichità conservate in essa.

⁹⁶⁸ Inv. 728. Homolle 1892, p. 338; Reinach 1912a, p. 413, n. 2; Amelung 1908, pp. 445-447, n. 263; Fuchs 1959, p. 119, n. 7; Monaco 1996, p. 91.

⁹⁶⁹ Vedi ad esempio il rilievo di Telefo da Ercolano, **cat. 24**. Non concordo, quindi, con Fuchs 1959, p. 120 che data il rilievo in età tardo-adrianea o antonina per il confronto con uno dei rilievi del Pireo.



Fig. 104: Budapest, Museo delle Belle Arti. Frammento di rilievo tipo B (da Monaco 1996, fig. 12).



Fig. 105: Roma, Villa Albani, giardino. Frammento di rilievo tipo B (da *Villa Albani* 1998).



Fig. 106: Roma, Villa Albani, giardino. Frammento di rilievo tipo B (da Monaco 1996, fig. 9).



Fig. 107: Londra, British Museum. Frammento di rilievo tipo B (foto Museo).

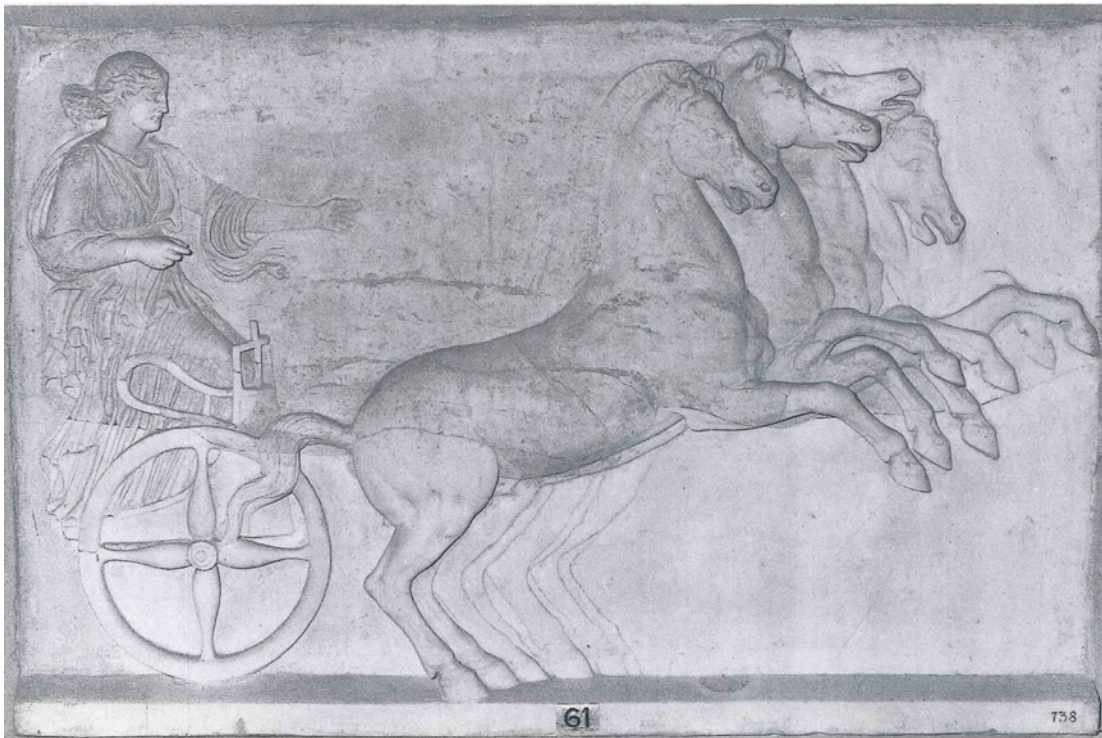


Fig. 108: Roma, Musei Vaticani. Rilievo restaurato tipo B (da Monaco 1996, fig. 13).



Fig. 109: Roma, Villa Albani, Koffeehaus. Frammento di rilievo fortemente restaurato tipo B (da *Villa Albani* 1994).

Un'interessante replica, che deve aggiungersi di diritto agli elenchi di Fuchs e Monaco, è conservata al British Museum di Londra⁹⁷⁰. Di essa, acquistata presso la casa d'aste Sotheby's nel 1835, si conserva il bordo superiore, costituito da un listello liscio, esattamente come nel rilievo tipo A di Ercolano, e della parte figurativa rimane la testa dei quattro cavalli e la mano destra del giovane che ne tiene le redini. Pur nell'esiguità del frammento, si può notare una resa molto fine della criniera mediante sottili incisioni regolari, mentre la mano del giovane pone l'indice e il medio più in alto rispetto alle altre dita, a differenza della replica Loulè, dove tutte le dita sono allineate. Inoltre il muso del quarto cavallo, quello visibile più in profondità, è più corto rispetto alle altre repliche. Il rilievo, per la resa delle ciocche delle criniere e per i delicati chiaroscuri della muscolatura dei cavalli, può datarsi verso la fine del I sec. a.C.

Presso il Palazzo dei Conservatori abbiamo già descritto un esemplare antonino del tipo A. Nello stesso museo si conservano due frammenti già ritenuti parte di una stessa lastra⁹⁷¹, poiché, come il frammento del tipo A, provengono dagli *Horti* sull'Esquilino. Il primo frammento⁹⁷² conserva il bordo inferiore, costituito da un listello liscio che fa da cornice e continua anche lateralmente, dopo il quale si imposta una gola rovescia e un altro listello liscio, e inoltre nel campo figurativo rimane parte del carro, la veste dell'auriga e il primo cavallo. Il secondo frammento⁹⁷³ invece presenta la parte superiore del giovane clamidato, fino alla zona del ventre e conserva parte sia del bordo superiore sia di quello destro, in entrambi i casi piatto e senza alcuna decorazione. Dunque, come già chiarito da Monaco⁹⁷⁴, i due rilievi non fanno parte di una stessa lastra, poiché il bordo, molto particolare e poco attestato del primo frammento non ricorre sul secondo, costituendo pertanto un ostacolo insormontabile per la loro connessione. Il primo frammento per la resa della criniera del cavallo e della veste dell'auriga ricorda fortemente la lastra del Vaticano, collocandosi in età augustea, datazione che può essere proposta anche per il secondo frammento, che nella resa piatta delle pieghe ricorda l'esemplare della Koffeehaus di Villa Albani.

Un'ultima replica⁹⁷⁵, presentata di recente da Maria Chiara Monaco, è custodita presso gli Uffizi di Firenze⁹⁷⁶. Il frammento conserva i primi due cavalli della quadriga e

⁹⁷⁰ Inv. 401.1. *British guide* 1876, n. 47; Smith 1892-1904, I, p. 373, n. 815.

⁹⁷¹ Reisch 1890, p. 51, nota 3; Homolle 1892, p. 340; Stuart Jones 1926, p. 98, n. 39a; Fuchs 1959, p. 119, n. 4a.

⁹⁷² inv. 2004 (parte con carro), *Elenco dei rinvenimenti* 1875, p. 247, n. 5; Reisch 1890, p. 51; Homolle 1892, p. 339 n. 2; Stuart Jones 1926, p. 98, n. 39a; Fuchs 1959, p. 119, n. 4a; Stefanidou-Tiveriou 1979, pp. 100 ss.; Monaco 1996, pp. 89-90.

⁹⁷³ Inv. 2823 (parte con giovane), *Elenco dei rinvenimenti* 1875, p. 247, n. 6; Reisch 1890, p. 51, nota 3; Homolle 1892, p. 340; Stuart Jones 1926, p. 98, n. 39a; Fuchs 1959, p. 119, n. 4a; Stefanidou-Tiveriou 1979, pp. 101 ss.; Monaco 1996, pp. 89-90.

⁹⁷⁴ Monaco 1996, pp. 90-91.

⁹⁷⁵ *Villa Albani* 1994, n. 534, nota 1 (R. Neudecker), ritiene di dover aggiungere all'elenco delle repliche un esemplare a Kansas City, il quale tuttavia non esiste o forse l'autore ha confuso il rilievo da Vico Equense come replica di questo tipo, vd. *infra*.

⁹⁷⁶ Inv. 539. Zannoni 1817-24, II, p. 150 ss., n. 86; Dütschke 1874, p. 176, n. 354; Reisch 1890, p. 50; Amelung 1897, p. 84, n. 123; Reinach 1912a, p. 45; Mansuelli 1958, p. 38, n. 12; Fuchs 1959, p. 119, n.

la mano sinistra dell'auriga. Tuttavia oltre il secondo cavallo non si scorge alcuna traccia della presenza di altri e il limite destro della lastra sembra essere quello originale. Dunque, il rilievo, proveniente probabilmente da Roma e acquisito nelle collezioni del Museo nel 1699 per volontà testamentaria del suo precedente proprietario, il Canonico Apollonio Bassetti⁹⁷⁷, è stata considerata una *Umbildung*, come giustamente proposto da Fuchs, dal momento che l'intera parte destra del rilievo, comprensiva del giovane e di due cavalli è eliminata. In realtà di recente Neudecker ha ritenuto il rilievo fiorentino troppo distante dal tipo noto attraverso i rilievi Loulè e per questo non annoverabile tra le repliche della serie. Tuttavia il frammento, pur costituendo una variante più che una *Umbildung*, riproduce, in uno stile molto accademico, che annulla quasi totalmente gli effetti chiaroscurali della muscolatura dei cavalli, collegabile all'età augustea, le fattezze dei primi due cavalli e la posizione della mano dell'auriga e pertanto si può annoverare tra le repliche del tipo.



Fig. 110: Roma, Palazzo dei Conservatori. Rilievo tipo B (da Monaco 1996, fig. 5).

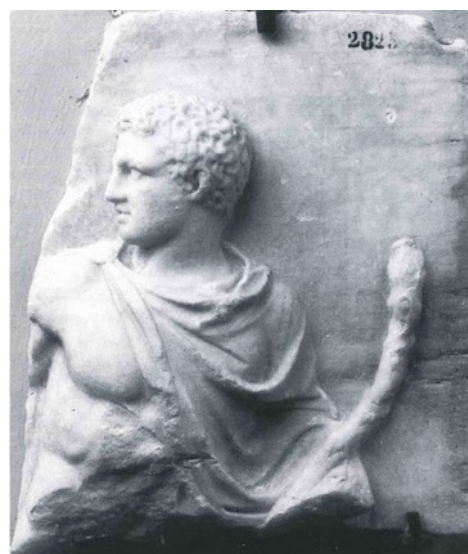


Fig. 111: Roma, Palazzo dei Conservatori. Rilievo tipo B (da Monaco 1996, fig. 5).

9; Frel 1969, p. 31, n. 171; Frel, Kingsley 1970, p. 201, n. 6; Mitropoulou 1977, p. 66, n. 129; Stucky 1984, p. 39 nota 187; *Villa Albani* 1994, n. 534, nota 1 (R. Neudecker); Monaco 1996, pp. 85-86, fig. 1.

⁹⁷⁷ Monaco 1996, p. 95, con ampia discussione.



Fig. 112: Firenze, Uffizi. Variante del tipo B (da Monaco 1996, fig. 1).

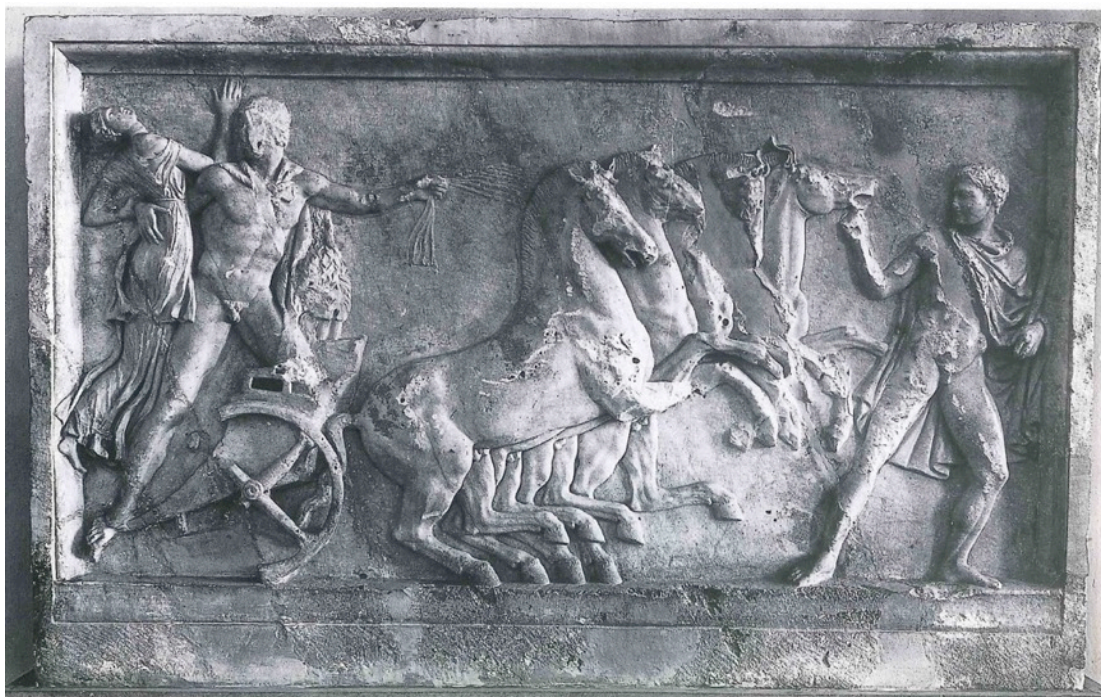


Fig. 113: Atene, Museo del Pireo. Rilievo con ratto di Iole.

Un'*Umbildug* deve invece considerarsi un rilievo rinvenuto nel carico del Pireo insieme ai frammenti del tipo A⁹⁷⁸. Si tratta di una lastra circondata da uno spesso bordo rialzato e legato al campo figurativo attraverso una modanatura, nel quale è utilizzato il medesimo modello noto per i rilievi Loulè tipo B. Infatti la lastra riproduce la stessa quadriga, guidata, però, da un uomo, che tiene le briglie - stavolta rese a rilievo nel marmo - dei cavalli con la sinistra, mentre con la destra stringe a sé una donna. Di fronte il giovane con *lagobolon* è tramutato in Hermes attraverso la sostituzione dell'attributo pastorale con un caduceo. Il rilievo raffigura, infatti, l'episodio mitico del rapimento di Iole da parte dell'eroe Eracle⁹⁷⁹.

A questo punto risulta necessario affrontare la discussione critica inerente, da un lato, a differenza di altri schemi iconografici, all'esegesi della scena rappresentata, che non si presta ad una semplice soluzione, e dall'altro alla ricostruzione dei modelli originali e del repertorio figurativo di epoca greca cui la serie Loulè fa riferimento.

L'ambito tematico cui appartengono i due rilievi è stato individuato fin dai primi studi, con riferimento alle divinità astrali, poiché nel repertorio figurativo greco sono molto diffuse rappresentazioni che si caratterizzano per la presenza della quadriga. Tuttavia, nel caso specifico dei rilievi Loulè risulta più ardua l'identificazione a causa dell'ambiguità iconografica dei personaggi - se pensiamo all'auriga del tipo A, variamente interpretato come uomo o donna - e della quasi totale assenza di attributi, che, probabilmente in origine dipinti come le briglie, dovevano facilitare la comprensione in antico delle scene. Charles Picard⁹⁸⁰ in una lunga disamina, accolta da Fuchs⁹⁸¹, ha proposto di identificare nel rilievo A *Hemera*, il Giorno, preceduta da *Phosphoros*, la stella del mattino, cui si contrappongono nel tipo B *Nyx*, la Notte, ed *Hesperos*, la stella della sera, mentre Karusu⁹⁸² ha invertito le rappresentazioni. Al contrario Homolle ha preferito riconoscere nel tipo A *Helios*⁹⁸³, cui è stato abbinato *Phosphoros*⁹⁸⁴, Hermes⁹⁸⁵ o Fe-tonte⁹⁸⁶, e nel tipo B *Eos*⁹⁸⁷. Stefanidou-Tiveriou⁹⁸⁸ ha proposto di riconoscere nell'auriga del tipo B Selene ed Endimione nel giovane clamidato che segue la quadriga, mentre Amelung e Stuart Jones hanno pensato a Cefalo⁹⁸⁹. Secondo Neudecker⁹⁹⁰ e poi Cain⁹⁹¹,

⁹⁷⁸ Atene, Museo del Pireo. Inv. 2120, Becatti 1940, pp. 83 ss.; Fuchs 1959, p. 119, n. 10; Stefanidou-Tiveriou 1979, pp. 30 ss., n. 44; *LIMC* V (1990), s.v. *Hermes*, p. 324, n. 443 (G. Siebert); Monaco 1996, p. 92, fig. 14.

⁹⁷⁹ Ne esiste una replica a Venezia in collezione Weber, Sperti 2004, al quale si rimanda per l'inquadramento del tema iconografico.

⁹⁸⁰ Picard 1946-48

⁹⁸¹ Fuchs 1959, p. 123.

⁹⁸² *LIMC* II (1984), s.v. *Astra*, p. 908, n. 15 (S. Karusu).

⁹⁸³ Homolle 1892, p. 336.

⁹⁸⁴ Keil 1929, c. 41, n. 13; Stefanidou-Tiveriou 1979, p. 149; *LIMC* III (1986), s.v. *Eos*, p. 752, n. 23 (C. Weiss); *LIMC* V (1990), s.v. *Helios*, p. 1014, n. 92 (N. Yalouris).

⁹⁸⁵ Stefanidou-Tiveriou 1979, p. 150; *LIMC* V (1990), s.v. *Helios*, p. 1014, n. 92 (N. Yalouris).

⁹⁸⁶ Amelung 1908, p. 447; Stuart Jones 1926, p. 118, n. 70a.

⁹⁸⁷ Homolle 1892, p. 336. Così anche Amelung 1908, p. 447; Hekler 1929, pp. 108-110, n. 99; Keil 1929, c. 41, n. 13; Stuart Jones 1926, p. 98, n. 39a.

⁹⁸⁸ Stefanidou-Tiveriou 1979, p. 150.

⁹⁸⁹ Amelung 1908, p. 447; Stuart Jones 1926, p. 118, n. 70a.

⁹⁹⁰ *Villa Albani* 1994, pp. 432-435, n. 534 (R. Neudecker).

che di recente hanno studiato i frammenti di Villa Albani, la quadriga della serie tipo A deve essere guidata da *Helios* e una riprova di questa ipotesi è fornita dalla presenza, sulla replica di Ercolano, di una statua di Apollo, mentre sul tipo B dovrebbe esserci il suo paredro, individuato in Selene, cui si lega Endimione. Infine Maria Chiara Monaco⁹⁹² ha proposto con buone argomentazioni di riconoscere nella lastra A *Helios* ed Hermes e nella lastra B Selene ed *Hesperos*.

L'elemento più rilevante dal quale è necessario partire è costituito dal riconoscimento quale uomo dell'auriga del rilievo A, che comporta inevitabilmente un'identificazione come *Helios*. Il dio del sole è noto su numerose raffigurazioni vascolari a partire dall'epoca classica, spesso o quasi sempre nelle vesti di un auriga che guida una quadriga⁹⁹³. A Berlino, tuttavia, si conserva un altare circolare, datato tra II e I sec. a.C., proveniente da Pergamo, sul quale è rappresentata una quadriga rivolta verso sinistra, che ricorda molto quella di tipo A. La quadriga non presenta alcun auriga ma al suo posto è un simbolo astrale, probabilmente un sole⁹⁹⁴. In effetti solitamente nella produzione vascolare greca e magnogreca il dio è accompagnato da un simbolo solare⁹⁹⁵. D'altronde, però, la presenza o meno del simbolo solare non può pregiudicare l'identificazione del personaggio quale *Helios*⁹⁹⁶, dal momento che l'unica divinità astrale di sesso maschile, che guida una quadriga è proprio il dio del Sole⁹⁹⁷. Inoltre sulla lastra di Ercolano è presente una variante, il carro e i personaggi muovono verso un pilastro sormontato da un'immagine arcaistica di Apollo, divinità legata ad *Helios*.

Alla figura di *Helios* della lastra A si contrappone sulla lastra B un auriga di sesso femminile. Nella pittura vascolare greca, nella quale spesso è riportata l'indicazione del nome, personaggi femminili alla guida di carri trainati da due o quattro cavalli possono essere *Nyx*, *Eos* o *Hemera*⁹⁹⁸. Non a caso in questi termini si sono espressi finora gli studiosi. A queste figure c'è da aggiungere Selene, ritenuta di recente da Monaco la più idonea a ricoprire il ruolo di divinità astrale contrapposta ad *Helios*⁹⁹⁹. Voglio premettere che qualunque identificazione soprattutto riguardante l'auriga del tipo B si muove su prove e supposizioni poco salde e difficilmente dimostrabili, a causa dell'estrema rarità di attestazioni di questo tipo e delle labili se non indistinte connotazioni che permettono di differenziare una divinità dall'altra. Inoltre va tenuto conto che sono utilizzati termini di paragone che travalicano i secoli, gli ambiti socio-culturali e le tipologie di materiali e per questo non è sempre facile ricucire il filo dei rapporti. Ora, l'identificazione più recente che riconosce nell'auriga del tipo B Selene è valida ma credo

⁹⁹¹ Villa Albani 1998, p. 343, n. 843 (H.-U. Cain).

⁹⁹² Monaco 1996, pp. 96-97.

⁹⁹³ Vd. LIMC V (1990), s.v. *Helios* (N. Yalouris) e Kratzmüller 2009. Vd. inoltre Matern 2002 per le rappresentazioni figurative di Helios e Ehrhardt 2004 per le attestazioni del Partenone.

⁹⁹⁴ Inv. AvP VII 420. Berges 1986, p. 87; Bergmann 1998, p. 53, la quale collega l'altare alla diffusione in epoca ellenistica del culto degli astri.

⁹⁹⁵ LIMC V (1990), s.v. *Helios*, p. 1033 (N. Yalouris).

⁹⁹⁶ Monaco 1996, p. 96.

⁹⁹⁷ Kratzmüller 2009, p. 113.

⁹⁹⁸ Kratzmüller 2009.

⁹⁹⁹ Monaco 1996, p. 97.

improbabile in questo contesto. Come la stessa autrice riporta, l'immagine convenzionale di Selene nella pittura vascolare greca concepisce la dea in groppa ad un cavallo o ad un mulo, solitamente a cavalcioni¹⁰⁰⁰, nonostante esistano anche alcune testimonianze di Selene nella quale la dea è posta alla guida di un carro¹⁰⁰¹. In realtà però è *Nyx* la controparte più idonea e più attestata di *Helios*¹⁰⁰², per lo più sui vasi greci poiché le rappresentazioni in pietra nelle quali due carri chiudono lo spazio temporale in cui si svolge la scena restano senza sicure identificazioni. Si veda ad esempio una *pyxis* del British Museum¹⁰⁰³ sulla quale sono rappresentati *Nyx* su biga ed *Helios* su quadriga mentre Selene è a cavalcioni su un cavallo. Un'immagine simile compare anche nella decorazione di un coperchio di un'altra *pyxis* di Berlino¹⁰⁰⁴.

Sul Partenone ad *Helios* è contrapposta Selene¹⁰⁰⁵. Le metope del lato Nord dell'edificio conservano, infatti, una figura maschile su carro che emerge dal suolo, mentre nell'angolo opposto è Selene rappresentata come spesso avviene a cavalcioni su un animale, un cavallo o un asino. Ugualmente sul frontone orientale la scena centrale che raffigura la nascita di Atena è incorniciata su di un lato da una quadriga che sorge dal suolo guidata da una figura maschile e sull'altro da una quadriga che scompare nel suolo guidata da una figura femminile. Anche in questo caso si parla solitamente di *Helios* e Selene, nonostante la figura femminile diverga sostanzialmente dallo schema figurativo adoperato per le metope.

Le motivazioni che portano alla rappresentazione di Selene derivano proprio dalla sua funzione: *Nyx* come *Helios* sono sempre rappresentati in corsa, in un movimento concitato dovuto alla loro funzione di portatori di luce e oscurità, nel ciclo quotidiano del giorno e della notte; Selene al contrario, pur rappresentando un corpo celeste, la Luna, al pari di *Helios*, il Sole, è sempre rappresentata in una posa più statica. Dunque, dal momento che le due lastre hanno un significato univoco e reciproco poiché costituiscono dei *pendants*, è necessario immaginare che ad *Helios* si contrapponga una figura che più di altre è rappresentata come auriga e accompagna sempre *Helios*, vale a dire *Nyx*.

La parte più problematica delle lastre è costituita dai giovani che precedono il carro. Per quanto riguarda la lastra A, Monaco ha preferito propendere per un'identificazione legata ad Hermes, grazie al confronto costituito dalla "Tomba di Persefone" a Vergina¹⁰⁰⁶. Proprio grazie a questo confronto è possibile ipotizzare che il giovane di

¹⁰⁰⁰ LIMC II (1984), s.v. *Astra*, pp. 909-911 (S. Karusu); LIMC VII (1994), s.v. *Selene/Luna*, pp. 706-708 (F. Gury); LIMC VIII (1997), s.v. *Stellae*, p. 1182 (F. Gury).

¹⁰⁰¹ Interno di una *kylix* del Pittore di Brygos a Berlino, inv. F2293, LIMC II (1984), s.v. *Astra*, p. 912, n. 93 (S. Karusu). L'autrice riporta anche la presenza di Selene nel frontone Est del Partenone, vd. su questo di recente Williams 2013.

¹⁰⁰² Kratzmüller 2009, p. 114.

¹⁰⁰³ LIMC V (1990), s.v. *Helios*, n. 108 (N. Yalouris); Kratzmüller 2009, p. 110, fig. 5; Williams 2013, p. 37, fig. 36.

¹⁰⁰⁴ LIMC II (1984), s.v. *Astra*, p. 907, n. 8 (S. Karusu).

¹⁰⁰⁵ Su questo argomento vd. Ehrhardt 2004.

¹⁰⁰⁶ Andronicos 1992, p. 90, fig. 49e; Brecolaki 2006, pp. 77-99; quest'ultima a p. 81 sottolinea come Hermes non compaia nelle fonti riguardanti il ratto di Persefone né spesso nelle raffigurazioni, eccezion fatta per alcuni esempi citati dall'autrice.

questa lastra non fosse provvisto di alcun attributo ma stringesse nelle mani le briglie dei cavalli. Si può tuttavia aggiungere come confronto uno dei pirati tirreni in fuga, presente sul fregio del monumento di Lisicrate, eretto per la vittoria agonistica del 335-4 a.C.¹⁰⁰⁷ Il pirata è rappresentato mentre corre verso sinistra, ha la gamba destra avanzata che funge da perno, mentre la sinistra è ritratta e sollevata. Il busto è visto interamente di prospetto e il capo, molto frammentario, doveva essere rivolto all'indietro. Nella concitazione della corsa il pirata solleva e apre in un gesto ampio e arioso entrambe le braccia.

Esistono, inoltre, delle riproduzioni vascolari nelle quali è Hermes a condurre il carro del sole, come due *oinochoai* apule del Gruppo di *Helios*¹⁰⁰⁸ ed il cratere a colonnette del Gruppo Boreas-Firenze¹⁰⁰⁹. Hermes ad esempio compare anche nella *Umbildung* del Pireo con il ratto di Iole. Credo, tuttavia, che, come nel caso dell'auriga del tipo B, si debba preferire un'identificazione legata alla personificazione degli dei astrali per la frequenza della sua ricorrenza nella cultura figurativa greca. Infatti, sia nelle testimonianze vascolari sia nelle fonti antiche *Helios* è accompagnato da *Phosphoros* o *Eosphoros*, la stella del mattino. Spesso *Phosphoros* è rappresentato nelle vesti di un giovane cavaliere con fiaccola nelle mani, come ad esempio su un cratere a volute da Ruvo al Museo di Napoli, dove il dio è posto di fronte ad *Helios*¹⁰¹⁰, e su uno *skyphos* sempre da Ruvo al museo di Jatta¹⁰¹¹, altre volte invece ha le sembianze di un giovane alato, come accade su un cratere a volute di Monaco¹⁰¹².

A supporto di questa identificazione può giovare anche la testimonianza delle fonti letterarie. Da Omero sappiamo che *Eosphoros* accompagnava e anticipava il sorgere del sole¹⁰¹³, Virgilio invoca *Lucifer*, termine latino usato per esprimere la stessa divinità, affinché conduca il giorno precedendolo¹⁰¹⁴, mentre Ovidio, al contrario, indica che *Lucifer* precede Aurora¹⁰¹⁵ e secondo Lucano il sole mette in fuga le stelle eccezion fatta per *Lucifer*¹⁰¹⁶.

Appare dunque chiaro come l'unica figura che possa completare la raffigurazione di *Helios* sia la stella del mattino, *Phosphoros*, come è evidente dalle testimonianze vascolari ma soprattutto dalle fonti greche e latine. Alla figura di *Phosphoros* deve legarsi, sull'altro rilievo, *Hesperos*, la stella della sera. In questo caso, tuttavia, non sono numerose le testimonianze iconografiche certe. Si può citare una *pelike* conservata a San Pietroburgo¹⁰¹⁷, dove sul lato destro è un personaggio femminile a cavallo, preceduto da un giovane clamidato che ne trattiene le briglie. D'altro canto la documentazione

¹⁰⁰⁷ Su questo vedi soprattutto Ehrhardt 1993; Alemdar 2000.

¹⁰⁰⁸ LIMC V (1990), s.v. *Helios*, p. 1013, n. 78 (N. Yalouris).

¹⁰⁰⁹ LIMC V (1990), s.v. *Helios*, p. 1013, n. 72 (N. Yalouris).

¹⁰¹⁰ LIMC II (1984), s.v. *Astra*, p. 918, n. 74 (S. Karusu).

¹⁰¹¹ LIMC II (1984), s.v. *Astra*, p. 918, n. 75 (S. Karusu).

¹⁰¹² LIMC II (1984), s.v. *Astra*, p. 918, n. 76 (S. Karusu).

¹⁰¹³ Il. 23, 226-227.

¹⁰¹⁴ Verg. ecl. 8, 17; Aen. 2, 801-802; 3, 588-589.

¹⁰¹⁵ Ov. her. 18, 112.

¹⁰¹⁶ Lucanus 1, 232.

¹⁰¹⁷ Inv. St 1793. LIMC II (1984), s.v. *Astra*, p. 919, n. 83 (S. Karusu).

letteraria fornita dalle fonti antiche lega anche in questo caso la stella all'inizio della sera. Sappiamo infatti dalle fonti che *Hesperos* annuncia la sera, poiché è la prima stella visibile prima che arrivi la notte¹⁰¹⁸. Inoltre Omero racconta come egli fosse la più bella di tutte le stelle¹⁰¹⁹ e non a caso a Pompei nelle case di Gavio Rufo¹⁰²⁰, Fabio Rufo¹⁰²¹, di Apollo¹⁰²² e dei Guerrieri¹⁰²³ e ad Ercolano, forse nella Basilica¹⁰²⁴, è rappresentata una gara di bellezza tra *Hesperos*, che significativamente porta in alcuni casi un *lagobolon* o uno scettro, e Venere, il cui giudice è Apollo o Dioniso. Pertanto anche la presenza del *lagobolon* nelle mani della divinità astrale è spiegabile in base ad un'iconografia che ha origine probabilmente in età ellenistica.

È necessario infine sottolineare che già nel VI sec. a.C.¹⁰²⁵ si era giunti alla conclusione che *Phosphoros* ed *Hesperos* fossero un'unica entità, comportando forse in alcuni casi la raffigurazione di una sola personificazione. In realtà ciò che gli antichi percepivano come una stella altro non era che il pianeta Venere, che per la sua orbita è chiaramente visibile, con una forte luminosità, poco prima dell'alba e poco dopo il tramonto. Forse non è un caso se Platone¹⁰²⁶, nell'illustrare i corpi celesti cui sono attribuiti nomi di divinità, dice che la stella del mattino e la stella della sera corrispondono allo stesso astro e sono votate ad Afrodite, mentre un altro astro, che possiede la medesima orbita del sole e della stella di Afrodite è dedicato ad Hermes.

Dunque, la riproduzione figurativa delle due personificazioni astrali non ha una grande diffusione e non è supportata da testimonianze certe. Si deve, tuttavia, notare come *Phosphoros* ed *Hesperos* ad un certo punto, tra l'età ellenistica e quella romana, vengano assimilati prima ad Eroti per mezzo del loro attributo costituito dalla fiaccola, ma soprattutto successivamente ai Dioscuri, Castore e Polluce, i quali simboleggiano la metà diurna e notturna della giornata¹⁰²⁷. Pertanto l'immagine di giovani clamidati rispecchia quella spesso adoperata per i gemelli figli di Zeus.

I rilievi della serie Loulè secondo questa ricostruzione rappresenterebbero personificazioni di divinità astrali: *Phosphoros* seguito dalla quadriga di *Helios*, cui si contrappone *Hesperos* seguito dalla quadriga di *Nyx*. Resterebbe da delineare la cornice cronologica e culturale entro la quale questa doppia iconografia è stata concepita.

Come abbiamo descritto precedentemente, le rappresentazioni di divinità astrali sono poco diffuse nella cultura figurativa greca, nonostante abbiano una discreta attestazione nelle fonti letterarie. È solo a partire dal IV sec. a.C., e soprattutto in età ellenistica, che si intensificano le rappresentazioni di personificazioni. La teoria formulata da Fuchs, secondo la quale i rilievi della serie Loulè sarebbero delle *Neuschöpfungen* di

¹⁰¹⁸ Verg. *ecl.* 6, 86; Claud. *rapt. Pros.* 2, 361-364; Auson. *Mosella* 192-193.

¹⁰¹⁹ *Il.* 22, 318.

¹⁰²⁰ Museo Archeologico di Napoli, inv. 9449. Richardson 2000, p. 169.

¹⁰²¹ *In situ*. Richardson 2000, p. 162.

¹⁰²² *In situ*. Caso 1991; Richardson 2000, p. 188.

¹⁰²³ *In situ*. Richardson 2000, p. 105.

¹⁰²⁴ Museo Archeologico di Napoli, inv. 9239. Richardson 2000, p. 90.

¹⁰²⁵ La scoperta è attribuita a Parmenide o Pitagora.

¹⁰²⁶ Plat., *Epin.* 987b, 2-5.

¹⁰²⁷ LIMC VIII (1997), s.v. *Stellae*, p. 1182 (F. Gury).

epoca tardo-ellenistica, elaborate nell'ambiente culturale neoattico intorno alla fine del II sec. a.C. sulla base di diversi modelli precedenti, è ancora pienamente condivisibile¹⁰²⁸. Credo tuttavia che un ruolo importante nell'ambito delle scelte tematiche derivi dalla cultura religiosa ellenistica, di cui è testimonianza la nota processione di Tolomeo II Filadelfo ad Alessandria¹⁰²⁹. La processione si svolse, come sappiamo dalla descrizione presente in un passo di Callisseno di Rodi riportato in Ateneo¹⁰³⁰, nella prima metà del III sec. a.C. ad Alessandria alla presenza di delegazioni di vari regni e *poleis* del mondo greco per mettere in scena una rappresentazione dell'origine del potere regale, al fine di una sua giustificazione e una collocazione nella società¹⁰³¹. Ad aprire e chiudere le manifestazioni legate agli dei, la cui parte principale è svolta da Dioniso, e ad Alessandro divinizzato, figurano *Phosphoros* ed *Hesperos*¹⁰³², in qualità di personificazione teomorfe, che idealmente chiudono lo spazio temporale in cui avviene la processione. Questa importante testimonianza letteraria del primo ellenismo attesta per la prima volta il culto di divinità astrali, che in epoca ellenistica e romana troveranno una certa diffusione¹⁰³³, giustificando a pieno il tema iconografico presente sulle lastre neoattiche. Tuttavia, non si può neanche escludere che le due lastre figurassero ai lati di un'altra composizione, come ad esempio un corteo di divinità, ma purtroppo, tale ipotesi rimane una semplice suggestione dal momento che i rilievi tipo Loulè sono stati trovati in contesti piuttosto disturbati - qualora non provengano da collezioni antiquarie - e mai su supporti diversi da lastre, come crateri o altari, che pure avrebbero permesso di aggiungere qualche notazione importante. Ciò che è certo è la combinazione dei due tipi di rilievi, che duplicano, variandola, una stessa iconografia, secondo un gusto per la ripetizione ben documentato nell'ambito delle decorazioni scultoree di ambito privato¹⁰³⁴.

Resta ora da arricchire l'analisi tipologica di questa complessa iconografia attraverso una ricerca dei modelli di epoca greca cui gli scultori neoattici del II sec. a.C. hanno potuto attingere nell'elaborazione dei due *Bildtypen*. Per quanto riguarda la rappresentazione dei cavalli, è necessario notare l'accentuata secchezza e snellezza delle zampe posteriori e la loro disposizione accavallata, che quasi sovrappone le varie sagome. Questa scelta compositiva deriva dalla volontà di rendere prospetticamente una schiera di cavalli idealmente posti lungo una stessa linea, che, qualora rappresentati in profilo, figurerebbero perfettamente sovrapposti¹⁰³⁵. Una resa simile del cavallo è presente sul famoso rilievo di Dexileos¹⁰³⁶ e su una serie di rilievi dello stesso ambito cronologico o poco posteriori¹⁰³⁷. Per quanto riguarda il rilievo tipo B la cornice cronologi-

¹⁰²⁸ Fuchs 1959, p. 123.

¹⁰²⁹ Sulla processione vd. Dunand 1981, pp. 13-40; Rice 1983; Coarelli 1990; Köhler 1996, pp. 181-185; Walbank 1996, pp. 121-125; Thompson 2000; Caneva 2010.

¹⁰³⁰ Athen., 5, 197C-203B.

¹⁰³¹ Caneva 2010, p. 173.

¹⁰³² Athen. 5, 197D.

¹⁰³³ Fuchs 1959, p. 123; Bergmann 1998.

¹⁰³⁴ Su questo fenomeno della *duplicatio* vd. Bartmann 1988.

¹⁰³⁵ Sulle rappresentazioni di quadrighe e sulla resa prospettica vd. Schollmeyer 2001, con bibl.

¹⁰³⁶ Su questo rilievo e la sua recezione vd. soprattutto Frel 1969; Frel, Kingsley 1970; Ensoli 1987.

¹⁰³⁷ Monaco 1996, p. 97.

ca entra la quale si inserisce la nascita del modello cui si è attinto per la creazione della quadriga è circoscrivibile nell'arco degli anni iniziali del IV sec. a.C. Rappresentazioni di quadrighe rivolte verso destra sono molto comuni fin dall'epoca arcaica, sia nelle produzioni vascolari, sia nei rilievi votivi o pubblici. Tuttavia per ciò che concerne il modo di rappresentazione prospettica dei cavalli sono individuabili due esemplari, che forniscono i maggiori elementi di confronto. Un rilievo rinvenuto a Cirene¹⁰³⁸, databile agli inizi del IV sec. a.C., riproduce un auriga di sesso maschile, che dispone le braccia in un modo molto simile a quello di *Nyx* della lastra B, mentre i cavalli mostrano un adattamento più sapiente dei muscoli poiché progressivamente muovono leggermente la fronte verso lo spettatore. Altresì il gioco delle zampe posteriori, che prevede la zampa destra fissa a terra e la sinistra sollevata, è ripetuto allo stesso modo, attraverso però l'accentuazione del rilievo in corrispondenza del progressivo aumento di profondità. Il carro sul rilievo di Cirene al contrario è visto di tre quarti, seguendo la resa dei cavalli, mentre nei rilievi Loulè ciò non accade mai.

Il rilievo che, tuttavia, fornisce maggiori indicazioni circa il modello d'origine della lastra di tipo B della serie Loulè è costituito da una lastra probabilmente di carattere votivo conservata a Kansas City, ma attestata già presso Villa Giusso a Vico Equense¹⁰³⁹. In un campo figurativo, bordato sui lati lunghi da uno spesso listello liscio, compare una quadriga, il cui carro, visto interamente di profilo, come nei rilievi Loulè, è guidato da una figura probabilmente femminile, vestita con chitone e *himation* avvolto intorno ai gomiti e passante dietro la schiena. La figura trova molti punti di contatto con l'auriga della lastra tipo B, nel tipo di abbigliamento - specialmente nel suo modo di disporsi lungo il corpo - e nella postura. I cavalli sono allineati esattamente come descritto per i rilievi Loulè tipo B e per la lastra di Cirene. Nella posizione delle teste degli animali, tuttavia, si può riscontrare una maggiore somiglianza rispetto agli esemplari neoattici: non si nota una progressiva torsione in senso orizzontale verso l'osservatore, come nel caso del rilievo di Cirene, bensì una diversa disposizione in senso verticale, che riproduce in modo del tutto identico quella presente nei rilievi Loulè. La testa degli animali presenta anche un ciuffo bipartito liberamente reso, poiché ricade in avanti o di lato e si stacca dalla linea precisa della criniera e anche in questo dettaglio, spesso presente nei rilievi della prima metà del IV sec. a.C.¹⁰⁴⁰, è confrontabile con i rilievi Loulè. Il rilievo di Kansas City è stato datato alla fine del V sec. a.C., ma credo che per la tipologia di quadriga sia più corretta una datazione nei primi anni del IV sec. a.C. Il personaggio che guida la quadriga è stato identificato quale personificazione di *Helios*.

Per quanto concerne la lastra tipo A rivolta verso sinistra, la resa dei cavalli e gli effetti prospettici sono i medesimi riscontrati sulla lastra B. In questo caso, però, è pos-

¹⁰³⁸ Cirene, Museo. Dalla zona dell'Agorà. Goodchild 1971, p. 149, fig. 110; Luni 1976, pp. 265-266, fig. 35; Monaco 1996, p. 97.

¹⁰³⁹ Nelson Atkins Museum of Fine Arts, inv. 45:32/7. Mingazzini, Pfister 1946, pp. 189-190, tav. 36, 127; Frel, Kingsley 1970, p. 201, n. 5, tav. 11, 2; Stähler 1978; *LIMC* V (1990), s.v. *Helios*, n. 90 (N. Yalouris); Comella 2002, p. 228, n. Vico Equense 1; Comella 2008, pp. 163-167, 184, 186, fig. 3; Comella 2011, pp. 53-56, 97-98, fig. 12; Comella 2012, p. 318.

¹⁰⁴⁰ Monaco 1996, p. 86, nota 19.

sibile proporre un'analisi dei modelli ancora più accurata. Esistono infatti tre rilievi datati tra l'inizio del IV sec. a.C. e poco dopo che ritraggono una gara di *apobates*. Questa gara faceva parte delle grandiose Panatenee, le feste che si svolgevano ad Atene in onore della dea poliade della città. L'*apobates* concorreva nelle gare ippiche e doveva cimentarsi in un esercizio di agilità e di velocità, che consisteva nel discendere dal carro in corsa - ἀποβαίνειν - e risalirvi - ἀναβαίνειν -, indossando al contempo l'armatura¹⁰⁴¹. La più importante attestazione figurativa¹⁰⁴² a rilievo di questa gara è costituita dal fregio dei lati Nord e Sud del Partenone¹⁰⁴³. Tuttavia, sull'esempio del monumento fidiaco furono creati rilievi probabilmente di carattere votivo, che dovevano celebrare le vittorie degli atleti. I primi esempi, collocabili cronologicamente poco dopo il Partenone, sono testimoniati da un frammento, proveniente da Oropos¹⁰⁴⁴, che conserva la porzione di rilievo dove sono presenti l'auriga e l'*apobates*. Comunque, ciò su cui è importante porre l'attenzione in questa sede è la diffusione di un modello iconografico, probabilmente utilizzato a scopo votivo ed elaborato agli inizi del IV sec. a.C., il quale sarà più volte replicato, come testimoniano tre rilievi. Il più importante di questi è un rilievo rinvenuto sull'Acropoli di Atene¹⁰⁴⁵, il quale presenta una quadriga rivolta verso sinistra, guidata da un auriga che in tutto ricorda lo schema compositivo dei rilievi Loulè tipo A: chitone altocinto a maniche corte, braccio destro teso e prominente, braccio sinistro piegato e ritratto e capelli voluminosi resi a piccoli riccioli. Proprio come nei rilievi neoattici non vi è alcuna presenza delle briglie, rese probabilmente in pittura. Anche i cavalli e il carro richiamano in tutto la serie Loulè: si veda la rappresentazione interamente di profilo delle ruote e l'alternanza ritmica e cadenzata delle zampe posteriori dei cavalli. Inoltre anche la disposizione dei muscoli degli animali è la stessa, soprattutto per quanto concerne quelli posti esternamente. Il rilievo ateniese, altresì, rappresentando un gara di *apobatai*, mostra un guerriero nudo dotato di elmo e scudo nell'atto di scivolare giù dal carro. Tuttavia, eliminando questa figura, emerge chiaramente il modello cui hanno attinto gli scultori neoattici per la creazione della composizione che ha come protagonisti *Helios* e *Phosphoros*.

¹⁰⁴¹ Müller 1996; Fehr 2011, pp. 52-67; Neils, Schultz 2012.

¹⁰⁴² Sull'iconografia degli *apobates* vd. Schultz 2007.

¹⁰⁴³ Su questa parte del fregio vd. Brommer 1977, pp. 221-222; Himmelmann 1990, p. 56, n. 112; Berger, Gisler-Huwiler 1996, pp. 69-86, 124-131; Neils 2001, pp. 138-141; Fehr 2011, pp. 52-67; Neils 2012.

¹⁰⁴⁴ Atene, Museo Nazionale, inv. 1391. Svoronos 1908-37, pp. 340-341, n. 1391; Dohrn 1957, p. 36; Mitropoulou 1977, p. 67, n. 132; Edelmann 1999, p. 225, n. H2; Comella 2002, pp. 73, 216, n. Oropos 3; Kaltsas 2002, p. 139, n. 265.

¹⁰⁴⁵ Atene, Museo dell'Acropoli, inv. 1326. Casson 1912-21, pp. 227-228; Thompson, Wycherley 1972, p. 121, tav. 66a; Brouskari 1974, pp. 23-24, fig. 13; Comella 2002, p. 131; Kosmopoulou 2002, p. 211, n. 43.



Fig. 114: Londra, British Museum. Rilievo votivo con quadriga (foto Museo).

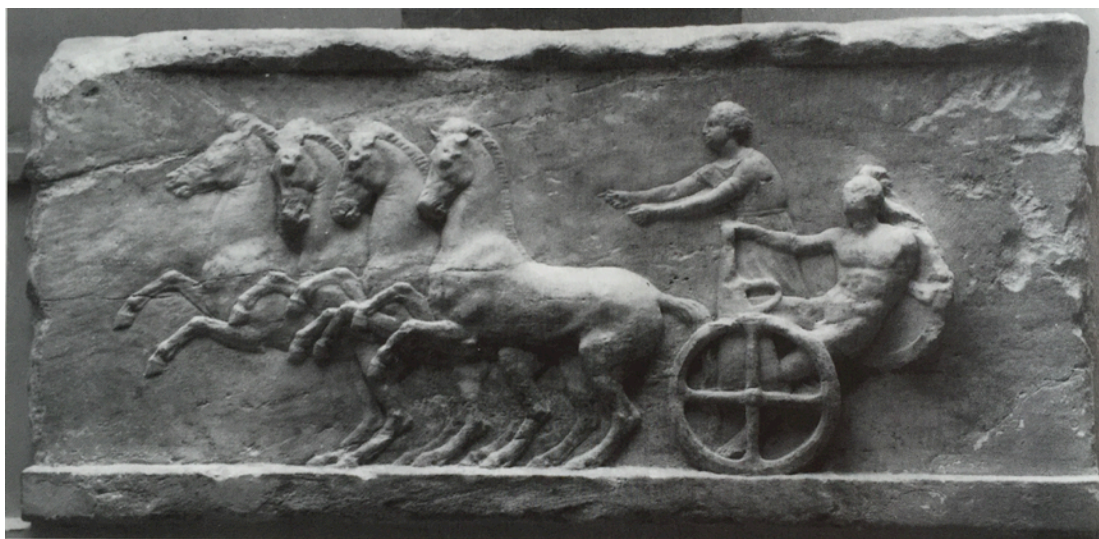


Fig. 115: Atene, Museo dell'Acropoli. Base votiva con quadriga (da Kosmopoulou 2002, fig. 64).

Il rilievo dell'Acropoli di Atene costituisce quindi la riproduzione di un modello creato all'inizio del IV sec. a.C. e più volte riprodotto, come testimonia la presenza di

una seconda base votiva rinvenuta nell'Agorà della stessa città¹⁰⁴⁶. Un terzo rilievo, stavolta entro cornice architettonica, è stato rinvenuto ad Oropos ed oggi è conservato a Berlino¹⁰⁴⁷. In questo caso sono variati numerosi dettagli dei cavalli e dell'auriga, che eccezionalmente diviene adulto. Con ogni probabilità tale rilievo, oltre a denunciare una datazione più recente, è opera di uno scultore locale che ha prodotto un rilievo per un atleta vincitore degli *Amphiareia*, giochi in onore di Anfiarao, che si svolgevano nell'*Amphiareion* di Oropos, più che per un vincitore delle Panatenee¹⁰⁴⁸.

Questi tre rilievi si ispirano indubbiamente al su citato fregio del Partenone¹⁰⁴⁹, ma da esso se ne discostano sia per stile che per schema compositivo. Il tipo di rappresentazione prospettica dei cavalli e del carro è caratteristico della prima metà del IV sec. a.C. e sono del tutto assimilabili ai rilievi di Cirene e Kansas City.

Questa serie di rilievi votivi di inizio IV sec. possiede un precedente, costituito da un rilievo conservato al British Museum di Londra e databile negli ultimi anni del V sec. a.C.¹⁰⁵⁰ La lastra non ripete precisamente lo schema figurativo dei rilievi più recenti ma per l'impostazione formale e per la funzione crea con essi un'interessante legame. Nel campo figurativo è rappresentata una quadriga rivolta verso sinistra e trainata da un auriga, la cui veste svolazza verso l'alto creando numerosi drappaggi. Sopra il carro è una piccola figura alata, mentre in un frammento separato è riprodotto una figura vestita di peplo e posta di fronte al carro. Si tratta senza alcun dubbio di un rilievo votivo offerto alla dea Atena, probabilmente identificabile nella donna con peplo, e dedicato ad una vittoria nelle Panatenee, come dimostra la piccola *Nike* posta sopra la scena. Dunque tematicamente il rilievo si pone in stretta connessione con la serie di rilievi votivi raffiguranti *apobatai* mentre iconograficamente la quadriga è resa allo stesso modo, i primi tre cavalli hanno la stessa disposizione della testa, mentre il quarto solleva il muso con più decisione. A differenza dei rilievi con *apobatai* e di quelli neoattici una delle zampe dei cavalli è sollevata dal suolo, così da spezzare la pedissequa alternanza dovuta alla necessità della resa prospettica.

Dunque la quadriga e l'auriga dei rilievi Loulè del tipo A e B trovano la loro origine in modelli elaborati agli inizi del IV sec. a.C. per rappresentare le più generiche figure di atleti in corsa e, forse già una divinità astrale. D'altronde, la mutuazione di un'iconografia legata alla rappresentazione di divinità astrali da una più antica e consolidata tradizione relativa alle gare atletiche non deve sorprendere né può essere del tutto casua-

¹⁰⁴⁶ Museo dell'Agorà, inv. S399. Shear 1935, pp. 379-381, fig. 8; Thompson 1961, p. 228, fig. 4; Travlos 1971, p. 3, figg. 26-27; Comella 2002, p. 131; Kosmopoulou 2002, pp. 182-183, n. 20.

¹⁰⁴⁷ Inv. Sk 725, Fuchs 1959, p. 121 nota 13; Borbein 1968, pp. 128-132, 194; Zagdoun 1977, p. 26 nota 4; Meyer 1989, p. 122 nota 803; Vikela 1994, p. 232 nota 46; Vikela 1997, p. 219 nota 211 tav. 29, 1; Ridgway 1997, pp. 196, 221 nota 14; Edelmann 1999, pp. 167-168, 225 n. H 3; Comella 2002, pp. 131, 216 n. Oropos 7 fig. 133; Kosmopoulou 2002, p. 211, n. 43, nota 2; Vikela 2005, p. 151 nota 238.

¹⁰⁴⁸ Così Comella 2002, p. 131. Come è noto alle Panatenee potevano partecipare solo i cittadini di Atene e dal momento che da Oropos provengono due rilievi con gara di *apobatai*, è lecito pensare alla celebrazioni di giochi simili durante gli *Amphiareia*.

¹⁰⁴⁹ Comella 2002, p. 131.

¹⁰⁵⁰ Inv. 610.197. Smith 1892-1904, I, n. 814; LIMC VI (1992), s.v. *Nike*, p. 877, n. 329 (A. Moustaka, A. Goulaki Voutira, U. Grote).

le, dal momento che sia nelle fonti antiche che nella pittura vascolare spesso il cielo è inteso come una sorta di *hippodromos* o stadio dei fenomeni astrali¹⁰⁵¹.

Per quanto concerne, infine, lo schema compositivo che vede una quadriga affiancata ad un personaggio a piedi, Fuchs e Maria Chiara Monaco adducono tale connessione ad un espediente poco armonico di origine eclettica, che denuncia o giustifica la concezione dei rilievi Loulè in epoca tardo-ellenistica¹⁰⁵². Tale deduzione non è del tutto esatta. La presenza di un giovane che tira le redini di una quadriga è già presente sul fregio del Partenone, nella lastra XXII Nord, sulla quale è rappresentata la corsa di un *apobates*, mentre molto più significativamente nella lastra XI Nord un giovane compare di fronte alla quadriga di *Helios*¹⁰⁵³. Nello schema formale questi giovani riproducono, seppur specularmente, la figura di *Hesperos* dei rilievi Loulè, seppur con una maggiore potenza espressiva. Sulla lastra XIV Ovest del fregio è invece presente un cavaliere rappresentato nello stesso schema, stavolta riprodotto nella stessa direzione di *Hesperos*, ma intento a domare un cavallo nella scena della cavalcata¹⁰⁵⁴. Infine, negli ultimi anni del V sec. a.C. si data un rilievo votivo anfiglifo da Falero, sul quale è rappresentato il ratto di Basile da parte di Echelos¹⁰⁵⁵. Lo schema compositivo utilizzato è lo stesso visto per le corse di *apobatai*, ma, rappresentando il ratto di una fanciulla, costituisce l'esemplare greco tematicamente più prossimo all'*Umbildung* del Pireo con ratto di Iole da parte di Eracle. Anche nel caso del rilievo di Falero è presente un giovane, riconoscibile come Hermes, che tiene le briglie della quadriga e richiama, sempre specularmente, lo schema compositivo di *Hesperos*.

Dunque, anche nel caso dello schema che lega la quadriga ad un giovane posto dinanzi ad essa è lecito pensare ad un'ispirazione di stampo classico, poi adeguata successivamente alla composizione. Per il *Bildtypus* di *Hesperos* il modello di riferimento è chiaramente legato al *Parthenonzeit*, mentre per *Phosphoros* il confronto più vicino rimane l'immagine di Hermes presente nella già citata Tomba di Persefone a Vergina.

I rilievi Loulè qui analizzati, in virtù della loro ampia fama, hanno indubbiamente giocato un ruolo importante all'interno del repertorio figurativo di epoca tardo-ellenistica e soprattutto romana, influenzando e ispirando la produzione di rilievi con altri temi iconografici, il cui legame con il prototipo originario di epoca ellenistica è più sfumato rispetto ai rilievi con rapimento già menzionati in precedenza. In questo caso non si può non evidenziare la comune derivazione di due rilievi campani, quali quello con cavalcata, proveniente dai quartieri orientali di Villa Jovis a Capri (**cat. 63**) e il ri-

¹⁰⁵¹ Kratzmüller 2009.

¹⁰⁵² Fuchs 1959, pp. 119-123; Monaco 1996, p. 97.

¹⁰⁵³ Su questa parte del fregio vd. Brommer 1977, pp. 221-222; Himmelmann 1990, p. 56, n. 112; Berger, Gisler-Huwiler 1996, pp. 69-86, 124-131; Neils 2001, pp. 138-141; Fehr 2011, pp. 52-67; Neils 2012. Sulla figura di *Helios*

¹⁰⁵⁴ Brommer 1977, pp. 20 ss., tavv. 41-42; Jenkins 1994, p. 110.

¹⁰⁵⁵ Atene, Museo Nazionale, inv. 1783. Svoronos 1908-37, pp. 120 ss., n. 1783; Muthmann 1975, p. 108, nota 114; Mitropoulou 1977, pp. 64 ss., n. 128; Neumann 1979, pp. 34, 66-67; Güntner 1994, pp. 127-128, n. A52; Vikela 1997, pp. 222-223; Comella 2002, pp. 211-212, n. Falero 1 (con bibl.); Kaltsas 2002, p. 134, n. 258.

lievo con moro su biga (**cat. 20**)¹⁰⁵⁶. Nel primo caso è soprattutto il personaggio a piedi che ricorda nell'impostazione del corpo e nella posizione antistante il cavallo semiram-pante la figura di *Hesperos*. Nel caso invece del rilievo con moro si può percepire la chiara ricezione di un modello neoattico a livello locale, dove viene elaborata una *Umbildung*, che trasforma la quadriga in biga e sostituisce la divinità femminile con un moro. La rielaborazione non tiene neanche conto della percezione visiva del prototipo, che si ispira alla bidimensionalità propria del V sec. a.C., alla quale si sostituiscono espedienti formali tesi a rendere la tridimensionalità: il cavallo di destra è, infatti, posto di tre quarti e cerca di rendere l'avvicinarsi verso lo spettatore; inoltre sia la zampa dell'animale sia il piede del guerriero antistante si sovrappongono al limite inferiore del rilievo.

È necessario, infine, aggiungere in questa classificazione i *Bildtypen* proposti su due anfore marmoree rinvenute nella Casa di Apollo a Pompei (**catt. 14, 15**), non tanto per il significato che assumono nel prodotto romano ma per il modello da cui hanno origine. Su entrambe le facce del vaso è rappresentata una biga guidata da una figura alata, evidentemente *Nike*. Le bighe sono rivolte in un caso verso sinistra e nell'altro verso destra in ragione del fatto che i due vasi dovevano fare da pendants nella decorazione di una delle stanze della *domus*. In entrambi i casi la donna è vestita di chitone lungo e svolazzante nella parte bassa, solleva un braccio e ne abbassa un altro ma sempre inarcando la schiena e sporgendosi in avanti. Questi rilievi derivano indubbiamente da rappresentazioni di divinità astrali, solitamente alla guida di bighe o quadrighe. In questa forma sono attestate per la prima volta sulla nota Tribuna di Eshmun, sulla quale, alle estremità del fregio superiore dove si susseguono le divinità del *pantheon* greco, sono due figure speculari che devono idealmente incorniciare l'arco temporale del giorno e della notte entro la quale si svolge la scena¹⁰⁵⁷. Queste quadrighe secondo Stucky¹⁰⁵⁸ ricordano per molti tratti il fregio del Mausoleo di Alicarnasso, dal quale potrebbero derivare¹⁰⁵⁹. A questo rilievi bisogna inoltre aggiungere altri due esemplari tardo-classici, databili nella seconda metà del IV sec. a.C.: si tratta di due basi votive, la prima al Museo Nazionale di Atene¹⁰⁶⁰, la quale oltre a riprodurre lo stesso schema formale, presenta un tripode sul lato sinistro, laddove sulle anfore pompeiane è un oggetto di forma allungata, probabilmente l'allusione alla *spina* di un circo; l'altro, conservato al Museo di Elis¹⁰⁶¹, è purtroppo in pessimo stato di conservazione ma sembra riprodurre lo stesso schema.

Dunque il modello da cui trae origine la rappresentazione di questo tipo di *Nike* su biga affonda le sue radici nelle immagini di divinità astrali e di aurighi in corsa della seconda metà del IV sec. a.C. Tuttavia il passaggio semantico dalle divinità astrali alle

¹⁰⁵⁶ Lo stesso schema formale trova una sua riproduzione sulla corazza della statua equestre bronzea di Germanico da Ameria, sulla quale è una scena rappresentante Achille e Troilo, vd. Rocco 2009.

¹⁰⁵⁷ Stucky 1984, pp. 18-19, 39-40, tavv. 4,2; 6,1; 16,1,2.

¹⁰⁵⁸ Stucky 1984, p. 19.

¹⁰⁵⁹ L'immagine è riprodotta in Stucky 1984, tav. 16,4.

¹⁰⁶⁰ Inv. 2784. Kosmopoulou 2002, pp. 196-197, n. 32, fig. 51.

¹⁰⁶¹ Inv. A88. Kosmopoulou 2002, pp. 198-199, n. 34, fig. 53.

Nikai non è legato al mondo romano, come verrebbe da pensare osservando anche una lastra Campana del Museo di Cagliari¹⁰⁶². In realtà già in un rilievo fittile datato tra la fine del V e l'inizio del IV sec. a.C. proveniente da Tigani a Samo¹⁰⁶³ è attestato il medesimo schema compositivo al quale sono aggiunte le ali di *Nike*, denotando un precoce accostamento della dea *Nike* con la quadriga. D'altronde però il confronto più diretto è di epoca ellenistica, allorquando probabilmente divenne comune la rappresentazione della dea della vittoria come auriga: si tratta di due rilievi frammentari conservati a Berlino ma provenienti dal teatro di Pergamo¹⁰⁶⁴. Databili entro la prima metà del I sec. a.C. essi rappresentano due *Nikai* nell'atto di salire sulla biga, mentre già mantengono con entrambe le mani le redini dei cavalli. Queste figure femminili su biga, con o senza ali, entrano e diventano comuni nel repertorio figurativo tardo-ellenistico e augusteo, come dimostra la decorazione del fregio del tempio, probabilmente dedicato alla dea Vittoria, rappresentato sullo sfondo dei rilievi deliati¹⁰⁶⁵, nel quale si ripete serratamente la stessa composizione, sul lato lungo rivolta verso sinistra, sul lato frontale in senso invertito. Lo stesso motivo ritorna su una lastra posta su piedistallo facente parte dell'ambientazione ornamentale del rilievo della serie di visita ad *Ikarios* o *theoxenia*, nella replica di Londra¹⁰⁶⁶. Il soggetto entrerà nella cultura figurativa romana già a partire dal II sec. a.C., poiché la ritroviamo come conio monetale e in special modo in epoca augustea¹⁰⁶⁷.

Eroi e scene dal mito

2.9. Le fatiche di Eracle

Il versante meridionale costiero della Campania, nella regione del Cilento, ha fornito una nuova testimonianza relativa ad un ciclo mitologico che ebbe grande fortuna per tutta l'antichità. Si tratta di una lastra rettangolare, quasi del tutto integra, che mostra una figura maschile centrale e rivolta verso l'osservatore, che con le braccia protese in avanti lotta con un toro. Sul suolo sono appoggiati degli attributi, quali la clava e la pelle di leone, che permettono di identificare nel personaggio l'eroe Eracle e nell'episodio una delle dodici fatiche, vale a dire la cattura del Toro di Creta.

Le fatiche di Eracle costituiscono uno dei motivi iconografici più amati e diffusi nella cultura greca e romana e di conseguenza se ne conoscono numerose raffigurazioni e riproduzioni. Il *dodecathlon* è a noi noto in forma canonica e con una precisa sequen-

¹⁰⁶² Taramelli, Delogu 1936, p. 66.

¹⁰⁶³ Tölle-Kastenbein 1974, pp. 170 ss., figg. 311-315.

¹⁰⁶⁴ Inv. AvP VII 384 A e AvP VII 384 B. Winter 1908, p. 294-297, n. 384, tav. 39; Lippold 1950, p. 358; Schober 1951, p. 146, fig. 149; Schwingenstein 1977, pp. 45-46, 128-129.

¹⁰⁶⁵ Su questi rilievi vd. capitolo 2.3.1.

¹⁰⁶⁶ Su questi rilievi vd. capitolo 2.4.

¹⁰⁶⁷ Strazzulla 1990, p. 120.

za solo grazie a Diodoro Siculo¹⁰⁶⁸, attivo intorno alla metà del I sec. a.C.; ciononostante all'inizio del V sec. a.C. deve ascriversi la più famosa rappresentazione figurativa del mito, relativamente alla decorazione delle metope dei lati Est ed Ovest del tempio di Zeus ad Olimpia¹⁰⁶⁹. Anche l'Atene classica conobbe un adattamento di questi episodi mitici grazie alla costruzione dell'*Hephaisteion*, iniziato intorno alla metà del V sec. a.C., tra il 460 e il 449 a.C. Le metope del lato Est, quello principale, sono decorate con dieci delle dodici fatiche di Eracle, mentre sul lato opposto sono le fatiche di Teseo¹⁰⁷⁰. Atene in realtà aveva già avuto modo di commissionare la realizzazione di un'opera scultorea che prevedeva la trattazione delle fatiche di Eracle, dal momento che le metope del *thesauros* che la città fece erigere a Delfi erano decorate con metope che riproducevano le gesta dell'eroe tebano e quelle di Teseo, principale eroe ateniese¹⁰⁷¹. Il *thesauros* fu eretto in seguito alla vittoria di Atene e della Grecia contro i persiani nel 490 a.C., ma le metope sono pervenute a noi in uno stato fortemente frammentario.

Tuttavia, una delle testimonianze più celebri nella scultura di epoca classica è costituita dal gruppo bronzeo scolpito da Lisippo per la città di Alizia nella regione dell'Acarniana, il quale ebbe una notevole influenza nell'arte ellenistica e romana in relazione alla riproduzione di questo episodio mitico¹⁰⁷². Apprendiamo la notizia dell'esistenza del ciclo scultoreo da un passo di Strabone¹⁰⁷³, il quale, accennando alla città, parla di un santuario dedicato ad Eracle entro il quale un governatore romano trovò le statue lisippee in stato di abbandono e le trasportò a Roma. Secondo la tesi più accreditata¹⁰⁷⁴, il gruppo fu trasportato a Roma da Lucio Quinzio Flaminio, che assoggettò gli Acarniani nel 197 a.C. mentre il più celebre fratello Tito sconfiggeva Filippo V di Macedonia. La sua presenza a Roma permise al monumento di godere di fortuna imperitura e di essere riprodotto, con alcune varianti, fino al medioevo. Si è ipotizzato anche che Diodoro Siculo propose la sua formula del ciclo sulla base del gruppo scultoreo di Lisippo che egli poteva ammirare facilmente a Roma¹⁰⁷⁵.

Strabone non aggiunge alcun dettaglio circa l'originale greco, né il periodo di esecuzione né l'elenco delle fatiche scolpite. Per gli studiosi l'esecuzione del gruppo oscilla dal periodo giovanile dell'artista fino agli anni della maturità, quando egli era al servizio

¹⁰⁶⁸ Diod., II, 5, 1-12.

¹⁰⁶⁹ Vd. soprattutto Herrmann 1987; Westervelt 2009; Kyrieleis 2012-13.

¹⁰⁷⁰ Per il tempio e le metope vd. soprattutto Morgan 1962; Brommer 1982, pp. 69-70; Neils 1987; Cruciani, Fiorini 1998, pp. 79-142; Barringer 2009.

¹⁰⁷¹ Sul monumento e le metope si veda soprattutto Audiat 1933; de la Coste-Messelière 1957; Knell 1990, pp. 52-63; Büsing 1992; Jacquemin 1999, pp. 315-316, n. 086; Rausch 1999, pp. 92-106, 129-132; Ridgway 1999, pp. 88-89; Partida 2000, pp. 48-70; Neer 2004; Servadei 2005, pp. 35-36, n. 69, pp. 81, 209; von den Hoff 2009.

¹⁰⁷² Borbein 1968, pp. 157-175; Todisco 1975 (riedito in Todisco 2011); Moreno 1981, pp. 190-195; Todisco 1982; Moreno 1984; Moreno 1987, pp. 48-50; Jongste 1992; Moreno 1994, pp. 50-51; Todisco 1994, pp. 447-489; Moreno 1995, pp. 266-277; Ensoli 1995, pp. 362-373; Capaldi 2005, pp. 51-52.

¹⁰⁷³ Strabo, X, 459.

¹⁰⁷⁴ Moreno 1995, p. 266, il quale corregge Todisco 1975 e Moreno 1984, p. 120, dove si preferisce l'attività di un proconsole attivo tra il 148 e la fine del II sec. a.C., quando era attiva la fonte per le regioni occidentali della Grecia, vale a dire Artemidoro di Efeso.

¹⁰⁷⁵ Moreno 1984, p. 121.

dei Diadochi¹⁰⁷⁶. Tuttavia, trattandosi di una città posta in una regione marginale rispetto al mondo greco, i tentativi effettuati finora di legare l'attività dell'artista o di un suo committente a questa città non sono stati convincenti. L'ipotesi più verosimile, formulata da Moreno¹⁰⁷⁷, è connessa con Cassandro, il quale nel 314 a.C. pose ad Alizia la base delle sue operazioni contro gli Etoli e in quell'occasione riorganizzò la regione in *poleis*, che presero il posto dell'arcaica struttura tribale. Per celebrare quest'evento, Lisippo, che lavorava al seguito del sovrano almeno dal 316 a.C., eseguì il ciclo scultoreo delle fatiche di Eracle all'interno del santuario più importante della città, dedicato appunto all'eroe. Per ciò che concerne il numero e il tipo di fatiche che erano rappresentate nel gruppo di Lisippo, si deve sostenere, con ogni verosimiglianza, che erano presenti dodici fatiche e che queste rappresentavano il canone formulato da Diodoro Siculo. Infatti, Strabone, quando riporta la testimonianza della presenza del gruppo ad Alizia, rielabora la fonte più antica da cui attinge - Artemidoro di Efeso, attivo intorno alla fine del II sec. a.C. -, filtrandolo però attraverso la sua esperienza, legata all'opera di Diodoro Siculo e alla possibilità di vedere materialmente il gruppo a Roma.

L'opera bronzea di Lisippo è andata perduta, come la maggior parte dei capolavori greci, ma grazie all'influenza esercitata sulle produzioni ellenistiche e romane è stato possibile ricostruirne l'iconografia attraverso le repliche. Oltre alle opere a tutto tondo, rare in realtà, che in questa sede ricoprono un ruolo meno perspicuo, è rilevante notare come il gruppo scultoreo a tutto tondo ebbe una formulazione a rilievo, che fu ripetuta numerose volte su diversi tipi di supporti, per poi trovare una definitiva consacrazione sulle casse dei sarcofagi medio-imperiali¹⁰⁷⁸. Tuttavia, tali formulazioni hanno chiaramente origine in epoca ellenistica e di esse esistono alcuni esemplari, ai quali si deve aggiungere, oggi, il rilievo campano. Trattandosi di dodici fatiche, ognuna riprodotta singolarmente fino all'epoca medio-imperiale, dove furono giustapposti sui più spaziosi fregi dei sarcofagi, e oltre, non sono pervenute testimonianze ellenistiche sicure di ogni schema iconografico. Alcune composizioni, quali soprattutto l'impresa del Toro di Creta o dell'Idra di Lerna, hanno avuto una fortuna più ampia. I dati relativi alla ricostruzione degli schemi figurativi del ciclo provengono in prima istanza dai sarcofagi, poi da rilievi marmorei, lastre Campana, gemme, coppe argentee e anche calchi in gesso. I documenti che ci sono giunti si configurano per lo più come rielaborazioni eclettiche, che utilizzano schemi classici attraverso modalità espressive di carattere ellenistico. Dunque non è semplice ricostruire tali iconografie che presentano soluzioni formali non omogenee, mescolando spesso modelli lisippeï ad altri di epoca partenonica o severa. D'altronde però il ruolo del ciclo di Alizia nella configurazione degli schemi iconografici di epoca romana è stato sottolineato da Borbein¹⁰⁷⁹, il quale giustamente ritiene che Lisippo abbia creato un gruppo ispirandosi a modelli precedenti e che non sia possibile, attraverso le derivazioni romane, ricostruire l'archetipo dell'artista sicionio.

¹⁰⁷⁶ Vedi le sintesi di Moreno 1984, pp. 118-119 e Todisco 2011, p. 216.

¹⁰⁷⁷ Moreno 1984, p. 119; Moreno 1995, p. 266.

¹⁰⁷⁸ Jungste 1992.

¹⁰⁷⁹ Borbein 1968, pp. 172-175.

L'obiettivo principale di questa sintesi è quello di chiarire l'iconografia dell'impresa di Eracle e il Toro di Creta, che è riprodotta sulla lastra cilentana. Questo schema iconografico, redatto singolarmente sulla lastra, deriva, come è evidente, da un ciclo di dodici fatiche, che, al fine di comprendere a pieno il modello originale, sarà necessario ricostruire nei suoi lineamenti di base. Si tenterà, inoltre, qualora possibile, di fornire anche delle coordinate relative alle attestazioni che esulano dal ciclo lisippeo, per documentare le combinazioni eclettiche che in epoca romana sono state concepite per rappresentare le mitiche imprese di Eracle.

La settima fatica di Eracle, che concerne la cattura del Toro di Creta, è nota in più tipi. La più diffusa e attestata riproduce lo stesso schema iconografico della lastra del Museo di Napoli, nel quale l'eroe, sempre barbato, fiancheggia il Toro, rappresentato interamente di profilo, e con la mano sinistra frena il suo incedere trattenendolo per un corno e con la mano destra lo tira per le narici. Tale gesto è sicuramente legato alla capacità del mitico Toro di emettere fiamme ardenti dalle narici. In realtà l'Eracle della lastra napoletana non mantiene per le narici l'animale, pur protendendo la mano verso di esse. Probabilmente si tratta di una semplificazione, che tuttavia non ne snatura il significato.

È necessario premettere che la lastra napoletana è l'unica riproduzione marmorea a rilievo di epoca primo imperiale - e legata a produzioni neoattiche - a noi nota finora. Sono conosciute infatti numerose attestazioni su gemme, calchi, sarcofagi e vasi. La più antica attestazione di questo motivo iconografico è presente su una gemma conservata al British Museum, datata in epoca ellenistica¹⁰⁸⁰. Rispetto allo schema figurativo offerto dalla lastra di Napoli, le figure sono qui più slanciate e dinamiche, il Toro compie una decisa torsione all'indietro per effetto del gesto di Eracle, il quale volge lo sguardo all'insù e indossa sulle spalle la *leontè*.

Un'altra importante attestazione di epoca ellenistica è costituita da una coppa megarese proveniente da Anthedon, oggi a Berlino, datata intorno alla metà del II sec. a.C.¹⁰⁸¹ Su questa coppa sono rappresentate sei delle originali dodici fatiche, tra cui proprio l'impresa del Toro di Creta. In questo caso il Toro è trattenuto per le corna ma, a differenza del tipo presente sulla lastra di Napoli, Eracle solleva e piega la gamba sinistra.

¹⁰⁸⁰ Furtwängler 1990, tav. 35, n. 29; Dalton 1915, n. 678; Lippold 1922, p. 173, tav. 39; Walters 1926, n. 1300; Brommer 1971, p. 157, n. 10; Moreno 1984, p. 163, nota 168; Ensoli 1995, p. 373, n. 6.11.10; Todisco 2011, p. 221.

¹⁰⁸¹ Robert 1890, pp. 86-89; Todisco 2011, p. 220.



Fig. 116: Hildesheim, Römer und Pilzaeus-Museum. Calco in gesso con Eracle e il Toro (da Todisco 2011, fig. 2).

In Egitto presso Memphis, attuale Mit Rahine, sono stati rinvenuti diversi calchi in gesso che raffigurano imprese di Eracle e pertanto costituiscono una fondamentale testimonianza dei processi di produzione di epoca tardo-ellenistica, dal momento che sono databili nel I sec. a.C., probabilmente nelle fasi iniziali, ma derivano da modelli proto-ellenistici. Tra questi calchi¹⁰⁸², conservati presso il Römer und Pelizaeus-Museum di Hildesheim, è attestata l'impresa di Eracle e il Toro¹⁰⁸³, in posizione invertita rispetto alla lastra di Napoli e alla gemma di Londra. Si tratta di calchi di forma circolare, di modeste dimensioni, che per forma e stile dovevano far parte ine-

quivocabilmente di una serie unitaria. I calchi, forse utilizzati per produrre *oscilla*, derivano da prototipi in metallo o in marmo. Iconograficamente il tondo di Hildesheim costituisce uno degli esempi più prossimi alla lastra di Napoli, nonostante la disposizione invertita della scena. Infatti si può notare la simile divaricazione delle gambe e il trattamento a grosse ciocche della barba e dei capelli, così come il volume massiccio della muscolatura. Allo stesso modo la posizione delle zampe e del corpo dell'animale richiama quella della lastra di Napoli. Inoltre gli attributi erculei in entrambi i casi e, come anche in alcuni sarcofagi, sono posizionati a terra, in modo da facilitare il collegamento della scena con l'eroe greco.

Lo schema invertito osservato sul calco di Memphis si ripete in una statuetta di II sec. d.C. in avorio conservata al British Museum di Londra¹⁰⁸⁴. In questo caso, tuttavia, la disposizione della figura di Eracle è diversa, non rivolge il corpo verso l'animale ma in senso del tutto opposto.

In epoca augustea il modello raffigurante Eracle e il Toro venne riprodotto in pietra locale su un fregio dorico proveniente da Capua accanto alle imprese del Leone nemeo e dei Buoi di Gerione¹⁰⁸⁵. Lo stesso schema ritorna in due serie di lastre Campana

¹⁰⁸² Dovrebbero esserci anche l'impresa della Cerva e quella del Leone.

¹⁰⁸³ Günther, Ippel 1921, p. 148, nn. 1532, 1533; Ippel 1937, pp. 34-37, fig. 22, tav. 3; Reinsberg 1980, pp. 224-225, 231, 234, 251, 255, 270, 290, 330, n. 74; Moreno 1984, p. 163, nota 169; *LIMC* V (1990), s.v. *Herakles and the Cretan Bull*, n. 2400 (L. Todisco); Ensoli 1995, p. 373, n. 6.11.11; Todisco 2011, pp. 221-222.

¹⁰⁸⁴ *LIMC* V (1990), s.v. *Herakles and the Cretan Bull*, n. 2404 (L. Todisco); Ensoli 1995, p. 373, n. 6.11.12.

¹⁰⁸⁵ Capaldi 2005, pp. 51-52.

contemporanee al monumento capuano, per le quali si è fatto il nome di Teseo¹⁰⁸⁶. La prima serie riprende le stesse modalità espressive dei monumenti citati finora, mentre la seconda riproduce Eracle con la gamba sinistra ritratta che con entrambe le mani impugnava le corna del toro. Inoltre tra I sec. a.C. e I sec. d.C. il tema è frequentemente riprodotto nella glittica¹⁰⁸⁷.

Di grande rilevanza è poi un rilievo conservato presso il Museo Archeologico di Napoli ma proveniente dalla collezione Borgia¹⁰⁸⁸. Il rilievo presenta al centro due figure, identificabili come Eracle ed Onfale, e quest'ultima porta un'acconciatura a turbante del tipo attestato in epoca adrianea, che fornisce dunque una sicura datazione. La cornice è stranamente costituita da una serie di riquadri che riproducono le dodici fatiche di Eracle. Tra queste, posta nel mezzo del lato di sinistra, è rappresentata l'impresa del Toro di Creta. Eracle con la gamba destra tesa e la sinistra piegata trattiene con entrambe le mani le corna dell'animale.

Lo stesso schema figurativo è poi riprodotto su alcuni sarcofagi di epoca medio-imperiale di produzione urbana, sui quali si sviluppano alcune delle fatiche dell'eroe. Tra queste opere, che fungono, in alcuni casi, da unico elemento dirimente circa l'iconografia delle imprese di Eracle, dobbiamo citare una cassa frammentaria a Palazzo Corsini¹⁰⁸⁹, datata al 170-180 d.C., una a Mantova¹⁰⁹⁰ del 180-190 d.C., una a Palazzo Altemps¹⁰⁹¹ del 240-250 d.C. e un frammento di sarcofago al Museo Gregoriano Profano¹⁰⁹², sui quali Eracle avvolge con le braccia la testa del Toro e tappa le sue narici. Un altro sarcofago del 200-230 d.C. conservato presso i giardini di Boboli¹⁰⁹³, presenta invece la mano destra protesa ma non impegnata nelappare le narici del Toro, esattamente come accade nel rilievo del Museo di Napoli.

Il modello qui esaminato è stato collegato prima da Borbein e Todisco e poi da Moreno al famoso gruppo di Alizia, scolpito da Lisippo. Moreno specialmente ha notato una somiglianza della ponderazione della figura di Eracle con i modelli lisippeî dell'a-

¹⁰⁸⁶ Borbein 1968, pp. 172-175.

¹⁰⁸⁷ Toso 2007, pp. 177-178.

¹⁰⁸⁸ Inv. 6683. Ruesch 1908, n. 595; Fuchs 1959, p. 156, nota 52; Schauenburg 1960, p. 60; Museo ritrovato 1999, pp. 136-137; Oehmke 2000, p. 148, nota 10; Mancini 2001, p. 106.

¹⁰⁸⁹ Robert 1897, p. 130, n. 106, tav. 30; De Waele 1970, p. 34, n. 2; Moreno 1984, figg. 2-3; Moreno 1987, pp. 201-230, figg. 124, 137; *LIMC* V (1990), s.v. *Herakles*, n. 1720; Jongste 1992, pp. 70-72, n. F1; Moreno 1995, pp. 270-271, n. 4.39.3.

¹⁰⁹⁰ Inv. GL 407. Robert 1897, pp. 125-126, n. 102, tav. 28; De Waele 1970, pp. 35, 38, 46, n. 5a; Moreno 1984, figg. 28, 29, 43; Moreno 1987, pp. 205, 221, 224, fig. 126; *LIMC* V (1990), s.v. *Herakles*, n. 1716; Jongste 1992, pp. 73-75, n. F2; Moreno 1995, p. 272, n. 4.39.4.

¹⁰⁹¹ Già collezione Ludovisi, inv. 8642. Robert 1897, pp. 126-128, n. 103, tav. 29; De Waele 1970, p. 34, n. 3; *MNR* I, 4, pp. 38-41, n. 17; Moreno 1984, fig. 10; Moreno 1987, pp. 205, 222; *LIMC* V (1990), s.v. *Herakles*, n. 1717; Jongste 1992, pp. 84-86, n. F6; Moreno 1995, p. 276, n. 4.39.8.

¹⁰⁹² Inv. 9803. Robert 1897, pp. 133-134, n. 111-111a, tav. 30; De Waele 1970, pp. 35, 38, n. 6; Moreno 1984, figg. 45; Moreno 1987, pp. 221, 222, 224-225, fig. 127; *LIMC* V (1990), s.v. *Herakles*, n. 2397; Jongste 1992, pp. 88-89, n. F8; Moreno 1995, p. 277, n. 4.39.9.

¹⁰⁹³ Robert 1897, pp. 130-131, n. 107, tav. 30; De Waele 1970, pp. 34, 46, n. 1; Moreno 1984, figg. 6, 38, 46; Moreno 1987, pp. 205, 210, 221, 226, 229, fig. 125; *LIMC* V (1990), s.v. *Herakles*, n. 1721; Jongste 1992, pp. 81-84, n. F5; Moreno 1995, pp. 274-275, n. 4.39.7.

poxiomenos e dell'Eros di Tespie¹⁰⁹⁴. Si deve però sottolineare come il modello elaborato da Lisippo, o forse l'adattamento che in epoca ellenistica comportò il passaggio dall'opera bronzea a tutto tondo alla superficie piatta del rilievo, si faccia carico di una tradizione iconografica già ben codificata. Se infatti sulle già menzionate metope del tempio di Zeus ad Olimpia l'eroe fiancheggia il toro ma vi si pone in un andamento divergente, su una delle metope meridionali dell'*Hephaisteion* di Atene, quelle cioè che rappresentano le imprese di Teseo, è riprodotta la cattura del Toro maratonio da parte dell'eroe ateniese nel medesimo schema utilizzato per Eracle sul finire del IV sec. a.C. da Lisippo. D'altronde l'utilizzo di uno stesso schema iconografico per i due episodi mitici non sorprende se si pensa al legame esistente tra Teseo ed Eracle ad Atene¹⁰⁹⁵ e tra i due episodi, che, secondo Pausania¹⁰⁹⁶, riguarderebbero lo stesso Toro, inizialmente catturato da Eracle ma poi fuggito fino a giungere a Maratona ed essere catturato e poi sacrificato da Teseo alla sua dea poliade. Secondo Borbein il modello più antico prevedeva uno schema iconografico secondo il quale il Toro era mantenuto solo per le corna mentre il gesto diappare le narici con la mano destra da parte di Eracle è legato alla rielaborazione lisippea proposta nel gruppo di Alizia e basata sulla precisa interpretazione delle fonti letterarie.



¹⁰⁹⁴ Moreno 1984, p. 163; Moreno 1995, p. 267.

¹⁰⁹⁵ Boardman 1988, pp. 196-199.

¹⁰⁹⁶ Paus., I, 27, 10.



Fig. 117: Roma, Musei Capitolini. Base con fatiche di Ercole (da Mangiafesta 2012, fig. 3).

Dunque nel repertorio neoattico venne introdotto il tema mitologico dell'impresa di Eracle attraverso la rielaborazione del modello statuario elaborato da Lisippo per Alizia, la quale tenne conto delle precedenti soluzioni formali realizzate per il tempio di Zeus ad Olimpia e soprattutto per l'*Hephaisteion*. Non vi sono per dubbi circa il protagonista, che è sempre Eracle, nonostante nella metopa dell'*Hephaisteion* sia rappresentato, secondo questo schema iconografico, l'eroe Teseo. La mescolanza e la varietà di modelli che ecletticamente vengono riproposti su diversi supporti nelle produzioni tardo-ellenistiche e romane giunge fino a riprodurre l'impresa del Toro di Creta attingendo interamente alla metopa del tempio di Zeus ad Olimpia nel fregio che orna la cd. "Tazza Albani". Si tratta di un bacino marmoreo di grandi dimensioni¹⁰⁹⁷, oggi conservato nel Museo Torlonia e per questo non visibile¹⁰⁹⁸. Il vaso, che costituisce un documento importante per la riproduzione di epoca tardo-ellenistica di questo tipo di iconografia, è datato intorno alla metà del I sec. a.C. L'impresa del Toro di Creta è concepita sulla base di uno schema iconografico incrociato, nel quale Eracle è fortemente rivolto verso il suo lato destro, mentre il Toro, leggermente rampante ma con la testa rivolta verso il basso, procede in senso opposto. In questo caso il modello lisippeo ha lasciato il posto a quello più antico elaborato per il tempio di Zeus ad Olimpia, di cui la Tazza Albani costituisce una eclettica variante.

Nelle produzioni ellenistiche e romane è però comune anche un altro tipo di rappresentazione dell'episodio mitico, vale a dire Eracle incedente verso destra che porta sulle spalle il cadavere dell'animale morto. Oltre ad una statuetta bronzea a Vienna¹⁰⁹⁹, questo schema ricorre su un importante base marmorea conservata presso i Musei Capi-

¹⁰⁹⁷ Zoëga 1808, II, pp. 41-42, tav. 60; Visconti 1884, pp. 275-277, n. 383, tav. 95; Curtius 1934, pp. 280-282, figg. 17-18; Fuchs 1959, p. 156, note 51-52, pp. 174-175, n. 23; Moreno 1984, *passim*.

¹⁰⁹⁸ Sulla collezione Torlonia vd. Gasparri 1980.

¹⁰⁹⁹ von Sacken 1871, p. 93, tav. 38, 1.

tolini, proveniente da Albano, la quale costituisce un'altra attestazione su un prodotto neoattico della prima metà del I sec. d.C. della rappresentazione delle fatiche di Eracle¹¹⁰⁰. Lo stesso schema è però utilizzato da Lisippo per ritrarre l'impresa del cinghiale e pertanto le attestazioni di epoca ellenistica e romana costituiscono un eclettico adattamento di un modello di significato diverso per variare il repertorio dell'impresa del Toro¹¹⁰¹. Allo stesso modo deve ritenersi una rielaborazione di un episodio diverso del mito la rappresentazione, attestata sui sarcofagi a colonne¹¹⁰², di Eracle inginocchiato sul toro accovacciato, che deriverebbe dalla più nota raffigurazione dell'impresa della Cerva cerinite¹¹⁰³.

Un'altra impresa di Eracle ebbe una notevole diffusione su diversi supporti e, per ciò che qui è importante sottolineare, su due lastre marmoree. Si tratta dell'uccisione dell'Idra di Lerna¹¹⁰⁴, la seconda delle fatiche che Euristeo impose ad Eracle. L'iconografia nota sui sarcofagi su menzionati¹¹⁰⁵ per la raffigurazione dell'impresa del Toro di Creta testimonia una figura di Eracle visto di prospetto e rivolto verso sinistra dove è l'Idra, che avvolge il suo corpo anguiforme intorno alla gamba destra dell'eroe mentre la parte superiore del corpo, costituita da numerosi serpenti, tenta di attaccarlo, mentre Eracle è pronto a sferrare il colpo decisivo con la sua clava portata dietro la schiena. Anche in questo caso lo schema iconografico, attestato sui sarcofagi con poche varianti, è stato attribuito da Moreno al modello elaborato da Lisippo negli ultimi anni del IV sec. a.C. per la città di Alizia¹¹⁰⁶. La disposizione della figura di Eracle e il gesto di sollevare la clava sono legati infatti ad un altro famoso gruppo dell'artista sicionio, vale a dire la caccia al cervo di Alessandro ed Efestione, che è stata riconosciuta in un mosaico di Pella¹¹⁰⁷. In questo caso Eracle riprende proprio la figura di Alessandro, che nel mosaico muove all'indietro la spada e tiene per un corno il cervo.

Tale iconografia si ritrova su un frammento di lastra rinvenuto a Dodona in Epiro ed oggi conservata a Iannina¹¹⁰⁸. La città, come noto legata al culto di Zeus per la presenza di un importante oracolo, non dista molto da Alizia e la datazione del rilievo ad età medio-ellenistica denota una derivazione dal gruppo quando ancora esso era esposto nella città epirota.

Già in epoca ellenistica, probabilmente a partire dalle prime produzioni neoattiche nel II sec. a.C., il modello subì delle variazioni attraverso la combinazione tra questo modello e quello utilizzato per la rappresentazione dell'impresa della Cerva cerinite, che, come vedremo, ebbe una notevole fortuna e influenzò in alcuni casi anche le stesse im-

¹¹⁰⁰ Helbig⁴ IV, n. 1208; Bol 1970; Stuart Jones 1912, pp. 62 ss. n. 1, tav. 13; *Musei Capitolini* 2010, pp. 226-229, n. 1 (A. Danti); Mangiafesta 2012.

¹¹⁰¹ Todisco 2011, p. 221.

¹¹⁰² Robert 1897, nn. 126-127.

¹¹⁰³ Todisco 2011, p. 221.

¹¹⁰⁴ Sull'idra e sulle figure di Drakontes vd. Ogden 2013.

¹¹⁰⁵ Questo schema compositivo è noto anche su altri sarcofagi vd. Moreno 1984, pp. 141-143.

¹¹⁰⁶ Moreno 1981, pp. 192-193; Moreno 1984, pp. 141-143; Ensoli 1995, pp. 362-363; Moreno 1995, pp. 266-267.

¹¹⁰⁷ Moreno 1995a.

¹¹⁰⁸ Inv. 4612. Moreno 1981, p. 193, nota 128, fig. 37; Ensoli 1995, p. 362, fig. 1.

prese di Eracle, tra cui quella del Toro di Creta. Su una placca bronzea conservata all'University Art Museum di Princeton, proveniente da El-Galiûb in Egitto e datata appunto al II sec. a.C.¹¹⁰⁹, compare, come terza scena, Eracle che schiaccia il mostro con il ginocchio sinistro, in un ritmo invertito rispetto alla composizione della lastra di Dodona e con il braccio destro sollevato vibra il colpo con la clava. Tale schema si ripete su una lastra conservata a Basilea ma rinvenuta a Taranto¹¹¹⁰. Si tratta, in questo caso, di un prodotto chiaramente neoattico, databile intorno alla metà del I sec. a.C., sia per stile, morbido e classicheggiante, sia per formato, una lastra rettangolare con bordo inferiore. In questo caso l'eroe è rivolto verso sinistra, come nella lastra di Dodona, ma schiaccia con il ginocchio destro il corpo dell'animale. Lo stesso schema con disposizione verso destra, come nella placca bronzea di Princeton, si ritrova in un fregio frammentario che doveva riprodurre le dodici fatiche di Eracle, come si evince dalla presenza dell'impresa del Leone nemeo. Il fregio conservato a Berlino e proveniente da Pergamo¹¹¹¹ è datato intorno alla metà del II sec. a.C. e testimonia la contaminazione del modello avvenuta nel II sec. a.C., probabilmente nell'ambito dei regni ellenistici. Riflessi di queste rielaborazioni ellenistiche devono ritenersi le lastre Campana che attestano una figura di Eracle rivolta verso destra mentre brandisce la clava e schiaccia il ginocchio sul corpo dell'Idra¹¹¹². Allo stesso modo sulla Tazza Albani, datata intorno alla metà del I sec. a.C., si nota la stessa iconografia proposta sul fregio da Pergamo. Eracle infatti si rivolge verso destra, dove è il mostro che avvinghia il suo corpo tentacolare intorno alla gamba destra dell'eroe, il quale solleva la clava dietro la testa per sferrare il suo colpo mortale. A differenza del fregio da Pergamo, la Tazza Albani presenta l'eroe girato di spalle, poiché antepone la gamba destra alla sinistra, laddove sul fregio era l'inverso.

Un monumento di un certo interesse per l'epoca romana è costituito dal fregio del teatro di Delfi, datato nella seconda metà del I sec. d.C.¹¹¹³ Sul fregio, purtroppo fortemente frammentario, erano rappresentate le fatiche di Eracle. In una di esse è riconoscibile l'impresa dell'Idra di Lerna in uno schema iconografico simile a quello descritto finora. Eracle è rivolto verso sinistra e solleva il braccio destro che impugna la clava e sta per colpire il mostro posto di fronte a lui. In maniera speculare rispetto alla Tazza Albani, il rilievo di Delfi pone l'eroe di spalle.

¹¹⁰⁹ Ensoli 1995a, p. 356, n. 6.10.1 (con bibl.).

¹¹¹⁰ Scheffold 1958, p. 51, tav. 37; *EAA* IV (1961), s.v. *Idra*, pp. 90-91 (A. Rumpf); Moreno 1981, p. 193, nota 127, fig. 35; Ensoli 1995, p. 365, n. 6.11.2.

¹¹¹¹ Inv. AvP VII 398. von Salis 1912, p. 91 fig. 15; Lawrence 1927, p. 115; Lévêque 1951, pp. 253-254 fig. 3; Amandry 1952, p. 300, n. 74; Fuchs 1959, pp. 155-156; *LIMC* V (1990), s. v. *Herakles*, p. 39 n. 2043 (G. Kokkorou-Alewrass).

¹¹¹² Borbein 1968, tav. 31, 2.

¹¹¹³ Lévêque 1951; Sturgeon 1978; Jacquemin 1985; Weir 1999.

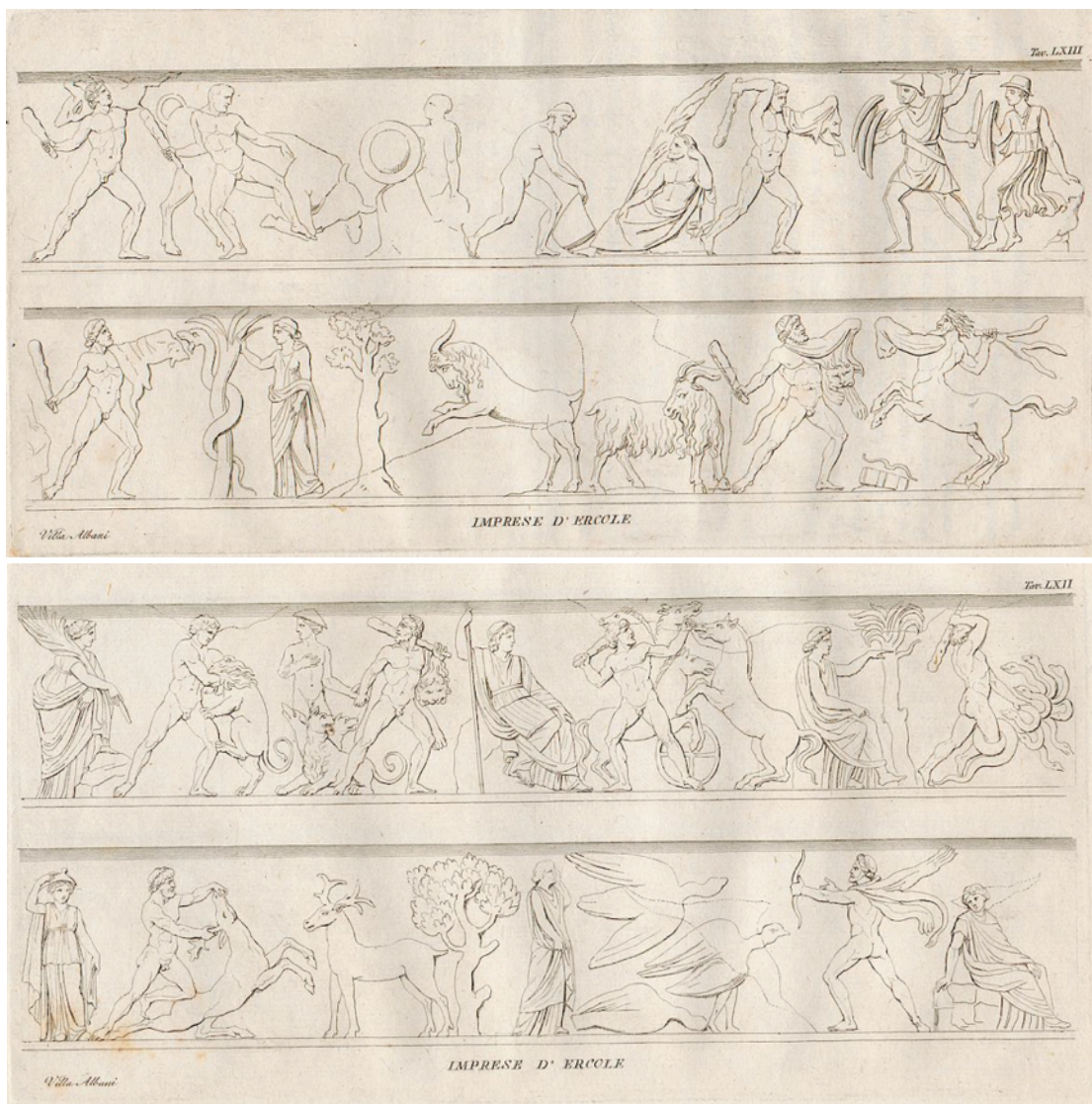


Fig. 118: Roma, Museo Torlonia. Cd. "Tazza Albani" con fatiche di Eracle (da Zoëga 1808, tav. 60).

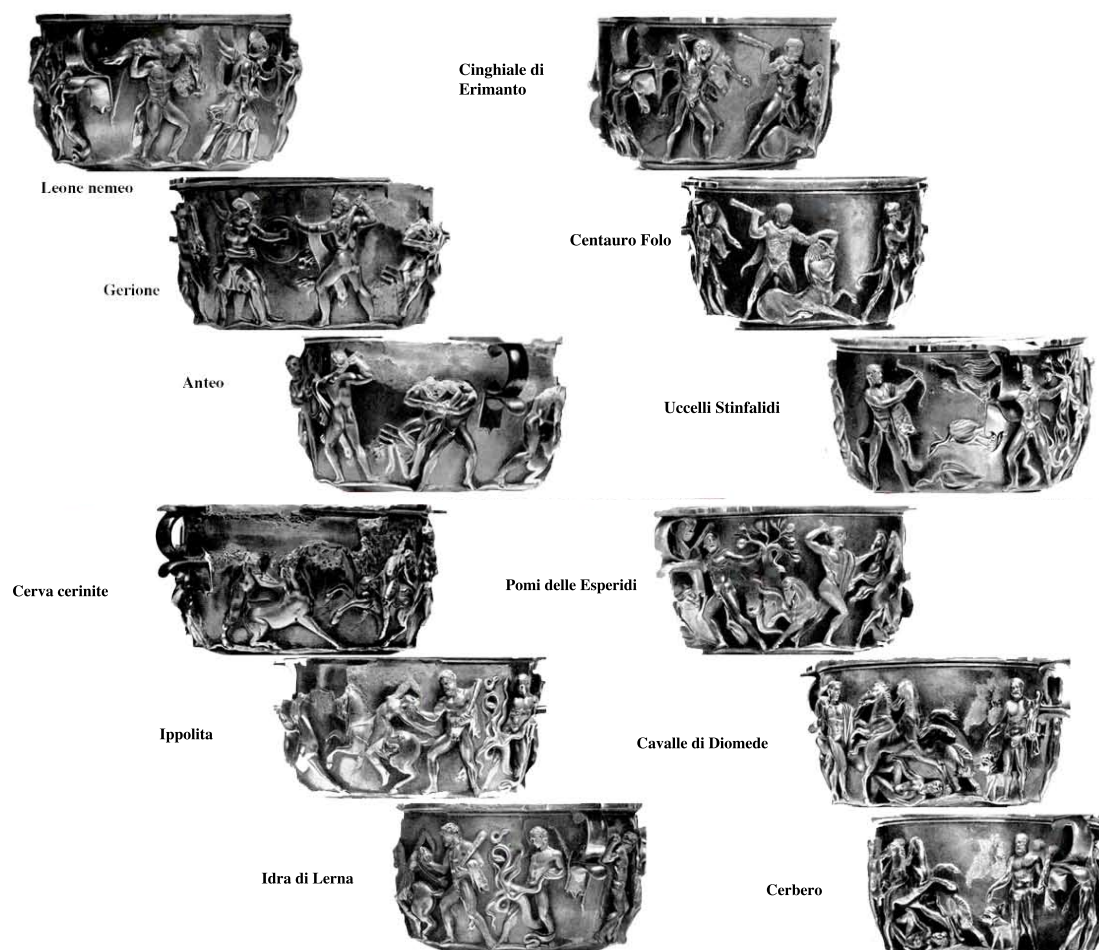


Fig. 119: Napoli, Museo Archeologico. Coppe del tesoro della Casa del Menandro: sul lato sinistro coppa inv. 145507, sul lato destro coppa inv. 145506.





Fig. 120: Roma, Musei Vaticani. Rilievo con imprese di Eracle (da *LIMC V* (1990), s.v. *Herakles*, tav. 29).

Un rilievo, pesantemente integrato e restaurato in modo da formare due diverse lastre con cornice, è conservato presso il Museo Pio-Clementino a Roma e si data intorno alla metà del II sec. d.C.¹¹¹⁴ Su questo rilievo, di cui non conosciamo il preciso ordine nel quale si susseguivano le scene, erano rappresentate le fatiche di Eracle, di cui oggi, divise equamente sui due rilievi, se ne conservano otto. L'impresa dell'Idra di Lerna rispecchia lo stesso schema iconografico attestato sui sarcofagi e sulla lastra da Dodona. L'eroe, tuttavia sembra avere uno slancio maggiore verso il mostro, che lo porta ad inclinarsi in avanti e a disporre le gambe secondo uno schema più volte visto nei modelli lisippeï, vale a dire la gamba anteriore piegata e la posteriore tesa.

Il modello originario di matrice lisippea ricompare in un prodotto squisitamente eclettico quale la base già citata dei Musei Capitolini. L'episodio mitico è rivisitato, come nelle altre imprese della stessa base, con un gusto arcaistico, percepibile nelle figure snelle e nei movimenti compassati e meccanici come nella scansione schematica dei fasci muscolari. Allo stesso modo una splendida testimonianza di epoca augustea del modello lisippeo si riscontra su una coppa argentea del tesoro della Casa del Menandro a Pompei¹¹¹⁵, sulla quale, insieme ad un'altra gemella, sono presentate le dodici fatiche dell'eroe. Anche in questo caso Eracle è rivolto verso sinistra mentre è in procinto di vibrare il colpo con la clava stretta nella mano destra, mentre l'Idra avvolge il suo corpo intorno alla gamba e al braccio sinistro dell'eroe. Infine, sulla lastra della collezione Borgia a Napoli si ritrova uno schema compositivo simile, seppur molto corsivo e semplificato. Nel secondo riquadro superiore Eracle figura rivolto verso sinistra mentre brandisce la clava ma l'Idra è distanziata da lui, non avvolge il corpo intorno alla gamba dell'eroe anche se la sua conformazione mostruosa rimane identica. Si tratta anche in

¹¹¹⁴ Invv. 431, 444. Amelung 1908, pp. 722-724, n. 444; *LIMC V* (1990), s.v. *Herakles*, p. 14 n. 1747, p. 58 n. 2297, p. 107 n. 2749 (J. Boardman); Spinola 1996-99, II, pp. 154-155. n. 17.

¹¹¹⁵ Inv. 145507. Pesce 1932, p. 15; Maiuri 1933, pp. 310-321, n. 4; Künzl 1979, p. 220; Pappalardo 1986, p. 206, n. 4; Simon 1986, p. 147; Pirzio Biroli Stefanelli 1991, p. 267, nn. 67-68; Corralini 2001, pp. 156-158, n. P.19; Painter 2001, pp. 55-56, n. M3; Stefani 2006, pp. 198-199, n. 281; Sarnataro 2011, pp. 24-25, n. 3.

questo caso della riproposizione dello schema compositivo elaborato da Lisippo, semplificato nell'interazione tra le figure per rendere più leggibile la scena.

Un altro tassello che può aggiungersi al novero delle fatiche di Eracle elaborate da Lisippo è l'uccisione, con conseguente consegna del corpo ad Euristeo, del Cinghiale di Erimanto. Proprio l'atto di consegnare il corpo trasportato sulle spalle dall'eroe che incede verso destra avanzando la gamba sinistra piegata e ritraendo la destra tesa, è presente su numerosi sarcofagi¹¹¹⁶. Tale iconografia è stata giustamente collegata con la base lisippea di Polidamante¹¹¹⁷, atleta dalla forza sovrumana, nativo di Scotussa in Tessaglia, che aveva trionfato ad Olimpia nel pancrazio nel 408 a.C. e, come Eracle, aveva compiuto imprese eroiche, come uccidere alcuni leoni e un toro a mani nude. Sul lato principale della base, rinvenuta ad Olimpia e sormontata originariamente da una statua dell'atleta, è rappresentata una scena in cui Polidamante lotta contro uno dei tre immortali che il re di Persia gli contrappose, altra impresa che emulava la lotta di Eracle col mostro tricorpore Gerione. Un importante attestazione di questa iconografia è costituita da una coppa¹¹¹⁸ del tesoro della Casa del Menando a Pompei sulla quale, insieme all'altra gemella già menzionata, erano raffigurate le dodici fatiche di Eracle, sei su ogni coppa. Infine sulla lastra della collezione Borgia al Museo di Napoli ricorre in maniera molto semplificata a causa delle dimensioni e dello stile sommario con cui è realizzata la cornice, la stessa scena arricchita anche dalla presenza di Euristeo. Tuttavia, l'esemplare che più ricorda l'originale lisippeo è costituito dalla Tazza Albani. Infatti in questo caso Eracle è rappresentato di prospetto, ha la gamba sinistra avanzata e piegata mentre l'altra è ritratta e tesa, come accade in molte raffigurazioni del maestro sicionio, e il Cinghiale è mantenuto sulla spalla sinistra con il braccio corrispondente poiché il destro brandisce la clava.

Anche in questo caso, come osservato per l'iconografia dell'impresa del Toro, Lisippo ha attinto da una tradizione già ben consolidata, testimoniata soprattutto dalla metopa del tempio di Zeus ad Olimpia, nella quale l'impresa del Cinghiale è rappresentata nel momento finale, quando cioè Eracle consegna l'animale ad Euristeo, nascosto entro un *pthos*.

La prima impresa che fu imposta da Euristeo ad Eracle ha come cornice la città di Nemea, dove viveva un Leone invulnerabile, che l'eroe avrebbe dovuto uccidere e scuoiare. Le rappresentazioni di epoca ellenistica e romana sono di due tipi, iconograficamente e tematicamente opposti.

¹¹¹⁶ Oltre ai principali sarcofagi citati per l'impresa del Toro vd. Moreno 1984, pp. 143-147.

¹¹¹⁷ Moreno 1974, pp. 10-11; Marcadé 1987, pp. 113-124; Moreno 1987, pp. 43-55, fig. 8-10; Yalouris 1987, p. 174; Todisco 1993, p. 116, n. 246; Moreno 1994, pp. 42-43, 62, 66, 165-166, figg. 33. 210; Moreno 1995b, pp. 92-93, n. 4.12.1 (con altra bibl.); Parisi Presicce 1998; Cannatà Fera 2004.

¹¹¹⁸ Inv. 145506. Pesce 1932, p. 15; Maiuri 1933, pp. 310-321, n. 3; Künzl 1979, p. 220; Pappalardo 1986, p. 206, n. 3; Simon 1986, p. 147; Pirzio Biroli Stefanelli 1991, p. 267, nn. 67-68; Mostra Lisippo 1995, pp. 268-269, n. 4.39.1 (G. Calcani); Coralini 2001, pp. 158-159, n. P.20; Painter 2001, p. 56, n. M4; Stefani 2006, pp. 198-199, n. 280; *Ercole il fondatore* 2011, pp. 52-53, n. 3 (L. Melillo); Sarnataro 2011, pp. 25-26, n. 4.

Sui sarcofagi di produzione urbana citati in precedenza¹¹¹⁹ la prima delle dodici fatiche ritrae il momento finale dello scontro nel quale Eracle vittorioso sovrasta il corpo esanime del Leone. Questa scelta iconografica deriva dalla più nota metopa del tempio di Zeus di Olimpia, nel quale, con spirito introspettivo, l'anonimo artista aveva colto lo stesso momento con la volontà di trasmettere l'aspetto più riflessivo e conturbato dell'animo di un eroe quale Eracle. Lo schema compositivo che si può osservare sui sarcofagi prevede un Eracle visto interamente di prospetto, stante sulla gamba destra mentre inarca fortemente il bacino, conferendo un andamento sinuoso al busto. Con il braccio destro piegato all'indietro stringe ancora la clava che gli ha conferito la vittoria e a terra, disteso, è il cadavere del Leone ucciso, simbolicamente mantenuto per una zampa dalla mano sinistra dell'eroe. In questa immagine Moreno ha visto la rievocazione di un modello statuuario, che richiama i modelli lisippeï noti per la statua di Agia e dell'Atleta di Berlino mentre per il gesto di esaltazione in seguito alla vittoria è confrontabile con l'Eracle vincitore, l'Atleta vincitore e l'Alessandro con la lancia¹¹²⁰. L'esistenza di un modello a tutto tondo per questo tipo iconografico è confermata da tre statue di piccole dimensioni, conservate ai Musei Vaticani¹¹²¹ e a Catania¹¹²² e da un ultimo frammento proveniente dal mercato antiquario¹¹²³. L'originale greco creato da Lisippo farebbe dunque parte del noto gruppo scultoreo di Alizia. Tuttavia non si conoscono altre rappresentazioni a rilievo di questa scena al di fuori della categoria dei sarcofagi di produzione urbana. La sua attribuzione a Lisippo è, però, confermata, secondo Moreno, dall'interpretazione di due fonti antiche, vale a dire un epigramma di Archia¹¹²⁴, che giunse a Roma nel 102 a.C., nel quale nel descrivere la liberazione delle campagne di Nemea il Leone è visto inanimato ai piedi dell'eroe, definito "vincitore nella lotta", richiamando così l'iconografia dell'atleta vincitore, cara a Lisippo, e un passo di Ovidio¹¹²⁵, che, descrivendo sinteticamente l'episodio mitico, colloca l'animale nella stessa posizione.

Dello scultore siconio conosciamo tuttavia due importanti raffigurazioni nelle quali compare una lotta con un leone e in entrambi i casi non si tratta di ricostruzioni filologiche basate su riproduzioni postume. La base già citata di Polidamante ad Olimpia presenta, infatti, sui due lati minori l'atleta che per forza voleva gareggiare con l'eroe tebano impegnato nella lotta con un leone, emulando appunto il suo più famoso predecessore. Sul primo lato Polidamante è rappresentato seduto sul cadavere del leone, che nella disposizione allungata sembra richiamare il leone presente sui sarcofagi, mentre tematicamente Lisippo ha rielaborato un'immagine già nota grazie alla metopa del tempio di Zeus ad Olimpia, dove Eracle poggiava un piede sul leone disteso al suolo. Dall'altro lato invece compare lo stesso atleta in una posizione speculare rispetto al leone, in questo caso rappresentato rampante e in lotta con Polidamante. È evidente come in questo

¹¹¹⁹ Per la discussione critica dell'iconografia presente sui sarcofagi vd. Moreno 1984, pp. 131-141.

¹¹²⁰ Su questi confronti vd. Moreno 1995, p. 266, mentre per i riferimenti vd. *Mostra Lisippo* 1995.

¹¹²¹ Amelung 1908, pp. 341-343, n. 134; Moreno 1984, p. 135.

¹¹²² Libertini 1930, pp. 24-25, n. 44; Moreno 1984, p. 135.

¹¹²³ Moreno 1984, p. 135, fig. d.

¹¹²⁴ Archia, *Anth. Gr.* XVI, 94, 3-4.

¹¹²⁵ Ov., *Met.* IX, 197.

caso si sia scelto di ritrarre il momento più concitato della lotta, nel quale Polidamante e il leone si sfidano, l'uno davanti all'altro, in una composizione che ricorda le scene di pancrazio che l'atleta svolgeva durante gli agoni ginnici. Tale iconografia deriva probabilmente da una rivisitazione del più antico modello proposto su una delle metope dell'*Hephaisteion* di Atene, dove appunto erano rappresentate le fatiche di Eracle, insieme a quelle di Teseo. Il modello utilizzato sul monumento ateniese e poi riproposto per Polidamante troverà una notevole diffusione in epoca ellenistica e romana, di fatto sostituendosi al primo tipo noto a noi solo grazie ai sarcofagi.

Uno schema iconografico in cui si contrappongono Eracle e il Leone, secondo il tipo appena descritto, compare sul fregio da Pergamo al Museo di Berlino, datato intorno alla metà del II sec. a.C. nel quale la prima fatica precede la seconda relativa all'Idra di Lerna. Nello stesso arco cronologico questo tipo di impresa del Leone è riprodotto sulla coppa fittile da Anthedon. Sulla Tazza Albani ricorre la stessa iconografia del fregio di Pergamo, aderendo però maggiormente agli schemi lisippeî nella divaricazione delle gambe e nel contrasto tra la gamba anteriore piegata e quella posteriore tesa. In epoca augustea questo schema iconografico ricorre sulle lastre Campana, nelle quali però la posizione di Eracle e del Leone è invertita, mentre in età adrianea è riproposto sul rilievo della collezione Borgia al Museo di Napoli e in età antonina sul rilievo del Museo Pio-Clementino. Di epoca più tarda, intorno alla fine del II sec. d.C., sono un rilievo di grandi dimensioni ai Musei Capitolini¹¹²⁶ e un rilievo murato sulla facciata di Villa Medici a Roma¹¹²⁷, dove, in quest'ultimo caso, è invertita la posizione di Eracle e del Leone, secondo lo schema attestato sulle lastre Campana.

I due tipi di rappresentazione della mitica lotta tra Eracle e il Leone di Nemea sono pertanto legati alla figura di Lisippo. In entrambi i casi, già nel momento della creazione dell'originale sullo scorcio del IV sec. a.C., il legame con l'arte di epoca altoclassica è evidente. È significativo però come nelle riproduzioni di epoca ellenistica e romana si sia preferito il secondo tipo, rispetto al primo attestato esclusivamente sui sarcofagi di produzione urbana. Il secondo tipo è spesso associato ad altre fatiche presenti sicuramente nel gruppo di Alizia e questi dati fanno presupporre la possibilità che esistesse un modello scultoreo anche del secondo tipo, ma risulta impossibile chiarire quale dei due abbia fatto parte del gruppo di Alizia.

¹¹²⁶ Mustilli 1939, p. 162, n. 2; von Salis 1956, p. 20, n. 11; Moreno 1984, p. 124.

¹¹²⁷ Cagianò de Azevedo 1951, pp. 65-66, n. 49; von Salis 1956, pp. 9-10; Moreno 1989, p. 124.



Fig. 121: Londra, British Museum. Lastra già in collezione Townley con Eracle e la Cerva (foto Museo).



Fig. 122: Atene, Museo dell'Agora. Vaso in ceramica a rilievo con Eracle e la Cerva (da Thompson 1977, tav. 64, 1).



Fig. 123: Dresda, Albertinum. Rilievo con Eracle e la Cerva (da

Delle imprese, che Eracle fu costretto a compiere, la terza, vale a dire l'uccisione della Cerva di Cerine, risulta essere la più ricca di testimonianze figurative. Sono note due varianti di un tipo che, seppur soggetto a diverse interpretazioni di epoca ellenistica e romana, resta sostanzialmente univoco nell'impostazione formale. Eracle è rappresentato di profilo, rivolto verso destra e leggermente inclinato in avanti poiché con gesto perentorio schiaccia il dorso della cerva con il ginocchio sinistro. Con la mano sinistra l'eroe tira il corno sinistro della Cerva, piegandole il collo all'indietro e provocandone così la morte. Le varianti concernono il gesto che compie Eracle con il braccio destro.

Su una lastra di epoca tardo-repubblicana conservata al British Museum di Londra¹¹²⁸ e sulla già menzionata base dei Musei Capitolini Eracle stringe con la mano destra, come con la sinistra, le corna della Cerva. In entrambi i casi si ravvisa una simile immagine di Eracle: visto interamente di profilo, ha volumi sottili e allungati mentre la resa della muscolatura, molto marcata e schematica, si collega alla barba squadrata e alle ciocche dei capelli a lumachelle verso un indirizzo stilistico di matrice arcaistica. A questi rilievi si deve aggiungere un vaso fittile rinvenuto nell'Agora di Atene, datato al III sec. d.C.¹¹²⁹, una delle due coppe del tesoro della Casa del Menandro, il quarto riquadro della cornice superiore del rilievo della collezione Borgia al Museo di Napoli e un interessante rilievo neoattico databile in epoca giulio-claudia conservato all'Albertinum di Dresda¹¹³⁰. Si tratta, in quest'ultimo caso, di una lastra bordata inferiormente da un listello liscio, sulla quale campeggia Eracle, stavolta imberbe - e, aggiungerei, correttamente poiché si tratta della terza fatica - che schiaccia il ginocchio sulla schiena dell'animale, secondo lo schema già visto in precedenza, e stringe con la mano destra un corno e con la sinistra tira all'indietro il muso dell'animale. Anche in questo caso la modifica del gesto, cui deve aggiungersi l'inversione del punto di osservazione della scena, deve ascriversi ad una variante dell'artista neoattico, forse influenzato dalle rappresentazioni di *Nikai* tauroctone, note in epoca tardo-repubblicana e primo imperiale soprattutto sulle lastre Campana¹¹³¹. Una rappresentazione simile a quella presente sul rilievo di Dresda compare sulla Tazza Albani. Questa volta l'eroe e la Cerva sono rivolti verso sinistra, come negli altri esemplari su citati, ma il gesto compiuto da Eracle, stavolta arricchito di una leggera barba, è lo stesso della lastra di Dresda.

Il rilievo del Museo Pio Clementino, mostra una certa connessione con la variante della Tazza Albani, poiché presenta Eracle rivolto verso destra che con la sinistra tira per il muso la Cerva mentre con la destra ne tiene un corno. L'eroe è barbato e, a differenza degli altri casi, indossa la *leontè*. Sul rilievo sono conservate anche altre tre fati-

¹¹²⁸ Già in collezione Townley, inv. 703.137. Smith 1892-1904, III, n. 2207; Bol 1970, pp. 185-188, tav. 78, 2; Moreno 1984, p. 148.

¹¹²⁹ Thompson 1948, pp. 183-184, tav. 64, 1; Moreno 1984, p. 148.

¹¹³⁰ Inv. 44. Hermann 1925, p. 20, n. 44; Studniczka 1926, pp. 130 ss., fig. 96; Künzl 1968, p. 141; Moreno 1984, p. 148; Knauf Museum 2005, p. 181, n. 145.

¹¹³¹ Borbein 1968, p. 89. Sul significato della *Nike* tauroctona vd. Borbein 1968, pp. 110-124. Successivamente anche *LIMC* VI (1992), s.v. *Nike*, p. 866, nn. 168-172 (A. Moustaka, A. Goulaki Voutira, U. Grote) e *LIMC* VIII (1997), s.v. *Victoria*, nn. 258-264 (R. Vollkommer).

che, vale a dire gli Uccelli Stinfalidi, il Cinghiale - in una versione non attestata altrove - e una delle due versioni dell'Amazzone Ippolita.

In pochi casi è attestata una diversa soluzione formale per quanto riguarda la figura di Eracle. In un rilievo della Ny Carlsberg Glyptotek di Copenaghen¹¹³² e in un pilastro della basilica severiana di Leptis Magna¹¹³³ l'eroe, pur stringendo con la sinistra il corno della Cerva, ritrae il braccio destro con il quale sostiene la clava. Lo stesso accade sulla coppa fittile da Anthedon al Museo di Berlino, che costituisce la più antica attestazione di questa variante.

Il tema iconografico dell'impresa della Cerva di Cerine, già ampiamente ricco di attestazioni, come visto in questa breve ma variegata rassegna, trova una certa diffusione anche su supporti minori, come le monete¹¹³⁴ e soprattutto una gemma conservata a Monaco¹¹³⁵, mentre in epoca medio-imperiale la prima variante del tipo sarà convenzionalmente utilizzata nei sarcofagi con rappresentazione delle fatiche di Eracle¹¹³⁶.

L'impresa della Cerva cerinite attestata nel repertorio neoattico e, in generale, nel repertorio figurativo ellenistico e romano è stata collegata da Paolo Moreno al noto gruppo delle dodici fatiche di Eracle realizzato da Lisippo per la città di Alizia. Secondo lo studioso, la maggiore attestazione, la ricorrenza sui sarcofagi e la presenza di due statue a tutto tondo, una ai Musei Capitolini in marmo datata al II d.C. e restaurata come Eracle e l'Idra¹¹³⁷ e un'altra in bronzo datata al I d.C. e conservata al Museo di Wiesbaden¹¹³⁸, indicano che la prima variante del tipo è legata all'originale bronzeo del maestro sicionio. Nella redazione del tipo a rilievo non deve, tuttavia, essere tralasciato l'apporto fornito da altre due importanti testimonianze alto-classiche della stessa scena. Infatti, la seconda variante, attestata sul rilievo di Dresda e sulla Tazza Albani, denuncia una diretta dipendenza dallo schema iconografico proposto sulla metopa del tempio di Zeus ad Olimpia, sulla quale era utilizzato lo stesso gesto di schiacciare il dorso dell'animale con il ginocchio. Tale gesto è utilizzato anche sulla metopa dell'*Hephaisteion* di Atene e attraverso questi due monumenti è possibile rintracciare il modello cui ha attinto Lisippo per elaborare la sua scultura¹¹³⁹.

Allo stesso modo la variante, poco diffusa, dell'Eracle che solleva un braccio con l'intento di colpire l'animale con la clava non è sconosciuta al repertorio iconografico che si ispira ai modelli lisippeï. Ne troviamo un esempio nella rappresentazione dell'impresa dell'Idra e un suo riflesso si può scorgere in un rilievo rinvenuto a Cizico di poco

¹¹³² Inv. 840. Poulsen 1951, p. 270, n. 270; Brommer 1971, p. 8, n. B b 5; Moreno 1984, p. 147; Stubbe Østergaard 1996, pp. 188-189, n. 93.

¹¹³³ Squarciapino 1974, p. 110, tav. 45, 2; Moreno 1984, p. 147.

¹¹³⁴ Bäuer 1910, pp. 35-112, tav. 3, 2.

¹¹³⁵ Brandt, Schmidt 1970, p. 112, n. 1254, tav. 131; Moreno 1984, pp. 149-150, ffg. g; Mostra Lisippo, p. 270, n. 4.39.2 (P. Moreno).

¹¹³⁶ Per la rassegna e analisi dei sarcofagi vd. Moreno 1984, pp. 147-152.

¹¹³⁷ Inv. 236. *Mostra Lisippo* 1995, pp. 366-369, n. 6.11.4 (S. Ensoli).

¹¹³⁸ Inv. L 59/23. *Mostra Lisippo* 1995, p. 370, n. 6.11.5 (A. Latini).

¹¹³⁹ Si veda anche una coppa attica del Pittore di Antiphon degli stessi anni, poiché datata al 480 a.C. sulla quale è la medesima scena di Eracle che tiene per le corna la Cerva e ne schiaccia il dorso con il ginocchio, vd. De Cesare 1997, p. 48, fig. 4.

posteriore all'elaborazione del gruppo di Alizia, poiché datato, grazie all'iscrizione, al 278/7¹¹⁴⁰, nel quale è rappresentato Eracle che sconfigge un Galata. Si tratta in questo caso di una rielaborazione del modello lisippeo utilizzato per la rappresentazione dell'impresa della Cerva.

L'ultima impresa che compì Eracle al fine di ottenere l'immortalità consistette nel catturare e trascinare a Tirinto il mitico guardiano degli Inferi, Cerbero. La rappresentazione più comune, diffusa soprattutto sui sarcofagi¹¹⁴¹, ritrae l'eroe mentre trascina con una corda il cane infernale. La Tazza Albani testimonia la recezione di questo modello all'interno del repertorio neoattico. Eracle è disposto di prospetto, leggermente inclinato verso destra per effetto dello sforzo compiuto nel tirare la corda, facendo perno sulla gamba destra tesa, mentre la sinistra è piegata. L'eroe tira la corda con la mano destra tesa lungo il corpo mentre con la sinistra stringe la clava, appoggiata sulla spalla. Eracle con questi gesti testimonia la fine della lotta, che ha portato alla cattura di Cerbero. La leontè nella scena osservabile sulla Tazza Albani è portata sulla spalla sinistra e sono inoltre rappresentati Cerbero ai piedi dell'eroe ed Hermes che assiste Eracle. Anche sulla coppa fittile della metà del II sec. a.C. proveniente da Anthedon è presente Hermes, ma Eracle stringe la clava con la destra e ha una posa più statica. La stessa scena, dalla quale è però omesso Hermes, è presente, in una forma più sommaria e semplificata, sul rilievo della collezione Borgia al Museo di Napoli, sulla base dei Musei Capitolini, nella quale, oltre al gusto arcaistico della barba e della muscolatura, il capo è rivolto in avanti invece che verso Cerbero, e in un rilievo dal Teatro di Corinto¹¹⁴². Il podio del Teatro della città greca fu decorato, infatti, con un fregio, databile in età adrianea, sul quale erano rappresentate le dodici fatiche di Eracle secondo schemi figurativi non convenzionali e non attestati altrove, eccezion fatta per l'impresa di Cerbero¹¹⁴³.

¹¹⁴⁰ Istanbul, Museo Archeologico, inv. 858. Kistler 2009, tav. 3, 1.

¹¹⁴¹ Per l'analisi dei sarcofagi vd. Moreno 1984, pp. 168-171. Per l'iconografia in generale Fazia 1976-77 e per l'impresa di Eracle di recente Ogden 2013, pp. 104-114.

¹¹⁴² Sturgeon 1977, pp. 101, 110-111, n. H11, tav. 79-80; Moreno 1984, p. 169; Sturgeon 2004, pp. 5, 37-38, 58-60, *passim*.

¹¹⁴³ Nella ricostruzione proposta da Sturgeon 1977, sembrerebbe che lo scultore del fregio di Delfi abbia attinto ad un modello greco anche per l'impresa dell'Idra. Tuttavia rimane un frammento troppo esiguo per potersi esprimere con certezza.



Fig. 124: Corinto, Museo. Rilievo con impresa di Cerbero dal teatro romano (da Sturgeon 1977, tav. 79).

Su una delle coppe argentee del tesoro della Casa del Menandro l'impresa di Cerbero segue il modello già descritto, reinterpretandolo secondo uno schema più statico e compassato. Eracle infatti non mostra la tensione dovuta allo sforzo nel tirare la corda e figura stante e fermo, in una posa statuaria.

Il tipo iconografico dell'impresa di Eracle, dunque, presenta una notevole affinità nella ponderazione con altri modelli già collegati a Lisippo quali le lotte di Eracle con il Leone di Nemea e con il Toro di Creta o nel trasporto del Cinghiale. La sua posizione isolata rispetto all'animale ricorda l'impresa delle cavalle di Diomede e la posa statuaria si confronta con l'impresa degli Uccelli Stinfalidi, denotando la derivazione di questo tipo da un originale a tutto tondo, ascrivibile al gruppo di Alizia elaborato da Lisippo sul finire del IV sec. a.C.

L'esistenza di un modello statuario legato al gruppo di Alizia si deve supporre anche per l'impresa degli Uccelli Stinfalidi. In primo luogo è necessario citare uno dei tondi provenienti da Memphis, già menzionati nell'ambito delle riproduzioni dell'impresa del Toro di Creta, sul quale è Eracle, isolato, che tende l'arco verso l'alto. L'eroe qui è rappresentato di prospetto, l'arco è tenuto nella sinistra e rivolto verso destra. Come già detto in precedenza, è stato notato come questi tondi in gesso dovessero rappresentare una trasposizione dei modelli lisippeï in un'opera a rilievo, relativa probabilmente ad una decorazione architettonica. Sono testimonianza dell'utilizzo di un modello greco la diffusione di questo schema iconografico sul rilievo del Museo Pio Clementino, su

quello di Copenaghen, sul vaso fittile dell'Agora di Atene, su una delle coppe argentee del tesoro della Casa del Menandro e su numerosi sarcofagi con imprese di Eracle¹¹⁴⁴. Nel caso della Tazza Albani e della base dei Musei Capitolini, invece, è mutato il punto di osservazione: Eracle è rappresentato di spalle, pur impugnando con la sinistra l'arco e disponendo le gambe allo stesso modo di altre rappresentazioni di imprese lisippee. Come accaduto per altri modelli attribuiti alla mano dello scultore siconio anche nel caso dell'impresa degli Uccelli Stinfalidi si deve notare una diretta dipendenza dalla metopa dell'*Hephaisteion* di Atene dove è rappresentato Eracle nella stessa posa, ma, rispetto al modello lisippeo, risulta meno plastica e meno ariosa nei movimenti.

L'impresa dell'Amazzone ci è giunta, invece, in due versioni: la prima è presente sul rilievo della collezione Borgia e su una delle coppe del tesoro della Casa del Menandro e riproduce una scena in cui Eracle è posto alle spalle della regina al galoppo, che egli tira per i capelli, così da disarcionarla. La seconda versione raffigura un momento diverso della lotta, quando cioè Eracle ha sconfitto l'Amazzone e giace con la gamba sinistra sul corpo esanime della donna. Questa seconda versione è presente sul rilievo del Museo Pio-Clementino e sui sarcofagi. Secondo l'analisi di Moreno¹¹⁴⁵ la seconda versione si configurerebbe come la rielaborazione a rilievo del modello lisippeo creato per il gruppo di Alizia. Ne sono testimonianza la posa tipica dell'eroe che richiama i noti modelli statuari di Poseidon ed Hermes attribuiti allo scultore siconio¹¹⁴⁶. Tuttavia, esso trova un evidente collegamento nella metopa del tempio di Zeus ad Olimpia con l'impresa del Leone, nella quale l'eroe giace allo stesso modo sul corpo del Leone ucciso. La prima versione sembra invece essere ispirata ad un altro modello noto nel repertorio neoattico e facente capo all'amazzonomachia creata da Fidia per lo scudo dell'Athena *Parthenos*¹¹⁴⁷.

Nell'impresa delle Cavalle di Diomede la figura di Eracle sembra replicare specularmente il tipo usato per rappresentare l'impresa di Cerbero. Non a caso sulla Tazza Albani le due scene sono separate da una figura di Atena seduta. Eracle dunque incede verso sinistra, rivolgendo lo sguardo all'indietro, ma, come nel caso di Cerbero, il corpo è inclinato in avanti per effetto dello sforzo compiuto nel trattenere le cavalle per le redini. Gli animali sono posti sulla Tazza Albani alle spalle dell'eroe e dunque a destra dell'osservatore. La stessa scena, seppur in maniera più sommaria, è riprodotta sul rilievo della collezione Borgia a Napoli mentre su una delle coppe di Pompei Eracle è rappresentato nel momento dell'attacco, dunque in una versione non attestata altrove. Tale rappresentazione è forse influenzata dai modelli nei quali è scelto il momento culminante della lotta e non quello immediatamente successivo della resa degli avversari, come ad esempio l'impresa dell'Idra.

Gli ultimi due episodi, le Stalle di Augia e i Pomi delle Esperidi sono attestati principalmente sui sarcofagi e risulta difficile ricostruirne un'iconografia sicura. Inoltre

¹¹⁴⁴ Per l'analisi dei sarcofagi vd. Moreno 1984, pp. 153-157.

¹¹⁴⁵ Moreno 1984, pp. 157-159.

¹¹⁴⁶ Vd. in generale *Mostra Lisippo* 1995.

¹¹⁴⁷ Vd. Cullen Davison 2009, pp. 94-117.

esistono altri episodi attestati solo in alcuni casi, come la lotta con Gerione, con Anteo e con il Centauro per i quali, ugualmente i dati sono scarni.

In conclusione dobbiamo sottolineare come il gruppo elaborato da Lisippo, quantomeno per le imprese più note, ebbe un ruolo rilevante nella cultura figurativa di epoca ellenistica e romana. Nelle produzioni a rilievo, che ovviamente devono prediligere un punto di osservazione, si è potuto riscontrare più volte una certa varietà compositiva, per la quale talvolta la scena viene ripresa da un lato, talvolta dal lato opposto e talaltra in modo speculare. Questo elemento non è riscontrabile in altre produzioni a rilievo di epoca ellenistica e denota un adattamento che di volta in volta lo scultore ha adottato per rappresentare a rilievo un'opera a tutto tondo. Ciò conferma pertanto l'utilizzo del modello elaborato da Lisippo per la maggior parte dei rilievi con scene di Eracle. Infatti, come più volte sottolineato, nella costruzione dello schema figurativo a rilievo hanno giocato un ruolo preponderante monumenti precedenti come le metope del tempio di Zeus ad Olimpia e le metope dell'*Hephaisteion* di Atene, che utilizzarono schemi iconografici ben codificati per rappresentare le fatiche di Ercole. Questi monumenti probabilmente influenzarono prima lo stesso Lisippo, che utilizzò e adattò nella plastica a tutto tondo tali modelli ma anche gli artisti di epoca ellenistica e romana che decisero di rappresentare le fatiche di Eracle. Ciò è soprattutto evidente nell'impresa del Toro di Creta ma anche nelle imprese degli Uccelli Stinfalidi, del Leone di Nemea, della Cerva cerinite e dell'Idra di Lerna.

2.10. *Telefo e Achille*

Le indagini archeologiche del secolo scorso ad Ercolano hanno permesso per la prima volta di scavare a cielo aperto i resti della città vesuviana, ricoperta dall'eruzione del 79 d.C. Negli scavi di Amedeo Maiuri, che furono effettuati dal 1927 al 1958¹¹⁴⁸, si rinvenne presso un'enorme e lussuosissima dimora posta nell'area sud-orientale della città e accessibile dal *cardo* V il "rilievo di Telefo", conservato nel Museo Archeologico di Napoli (**cat. 24**), dal quale prende il nome la *domus*.

Diviso in due scene strutturate in composizioni chiuse di due personaggi affrontati, il rilievo rappresenta sul lato sinistro un giovane uomo vestito di clamide e stingente con la mano sinistra una lancia mentre di fronte a lui è una donna seduta su roccia e con velo sul capo; sul lato destro invece un giovane con capigliatura a piccoli e schematici boccoli forati centralmente si china incrociando le lame di una spada e di una lancia verso l'addome di un uomo adulto seduto e con scettro nella mano destra. Nel 1960 presso l'ingresso della *Basilica Noniana* fu rinvenuto un rilievo con cornice circolare, entro la quale era riprodotta, secondo modalità tecniche e stilistiche assimilabili al rilie-

¹¹⁴⁸ La documentazione della prima parte di questi scavi è stata pubblicata in Maiuri 1958.

vo su descritto, la scena di sinistra con giovane clamidato e donna su roccia (**cat. 31**). La peculiarità del soggetto e la mancanza di attestazioni al di fuori della città vesuviana fanno di questo tema iconografico il prodotto eclettico e originale di una bottega operante sul territorio in epoca augustea¹¹⁴⁹.

Partiamo dalla scena di più semplice esegesi. Sul lato destro della lastra di Napoli è stata riconosciuta una scena relativa al mito di Telefo, che è oggi comunemente accettata, nonostante R.M. Gais abbia proposto un'improbabile identificazione con l'uccisione di Egisto¹¹⁵⁰. Il giovane chinato in avanti, infatti, non punta le armi verso l'addome dell'uomo seduto, bensì le incrocia per sfregarle, in modo tale da far ricadere la ruggine della vecchia lancia sulla gamba dell'uomo. Dalle fonti letterarie conosciamo numerosi dettagli del mito di Telefo, che qui si ripercorreranno rapidamente. Telefo nacque da una violenza di Eracle su Auge, principessa di Tegea e in seguito venduta come schiava al re della Misia Teutrante¹¹⁵¹. Il bimbo, abbandonato sul monte Partenio, fu allattato da una cerva e scoperto da alcuni pastori. Divenuto adulto, Telefo interrogò l'oracolo per scoprire l'identità di sua madre. Si recò perciò in Asia dove, sconfiggendo l'Argonauta Ida, che minacciava quelle terre, ricevette come premio da Teutrante la mano di Auge. La donna la notte delle nozze tentò di ucciderlo ma il provvidenziale arrivo di un serpente inviato dagli dei svelò all'eroe il suo legame con Auge¹¹⁵². In seguito Telefo divenne re della Misia e il suo mito si intreccia con la spedizione achea a Troia. L'esercito guidato da Agamennone non conosceva la rotta per Troia e pertanto approdò in Misia e la saccheggiò, pensando che si trattasse del regno di Priamo. In quel momento Telefo era divenuto re della Misia e affrontò i greci, uccidendone molti ma, quando sopraggiunse Achille si diede alla fuga. Correndo, il re inciampò in un tralcio di vite, fatto sorgere da Dioniso, e venne ferito alla coscia da un colpo della famosa lancia dono di Chirone che solo Achille poteva sollevare¹¹⁵³. I greci così lasciarono la Misia e tornarono in patria, per poi riunirsi anni dopo nuovamente in Aulide. Erano però in grave difficoltà circa la rotta da seguire: non avevano infatti una persona che fosse in grado di indicare loro la via per Troia. Telefo nel frattempo non vedeva guarire la sua ferita e si rivolse ad Apollo, il cui responso dichiarò che la ferita sarebbe guarita se fosse stato curato dal suo feritore. Allora Telefo venne in Grecia, tutto coperto di cenci, e rapì il piccolo Oreste, figlio di Agamennone. Il re greco aveva precedentemente interrogato l'oracolo circa la difficoltà di raggiungere Troia e il suo responso fu di affidarsi a Telefo.

¹¹⁴⁹ Su questo vd. capitolo 4.4.

¹¹⁵⁰ *LIMC* I (1981), s.v. *Aigisthos*, p. 378, n. 51 (R.M. Gais).

¹¹⁵¹ Diod., IV, 33; Apollod., II, 7, 4; Paus., VIII, 4, 6 e 47, 3.

¹¹⁵² Paus., I, 4, 6; V, 13, 2; VIII, 4, 6. Una versione parallela riportata in Paus., X, 28, 4, Apollod., III, 9, 1 e Diod., IV, 33 riporta che Auge divenne sposa di Teutrante e Telefo seppe dalla madre che egli era figlio suo e di Eracle.

¹¹⁵³ Apollod., *Epit.* III, 17; Pind., *O.* IX, 70 ss.

Pertanto Agamennone chiese ad Achille di prestare delle cure a Telefo, in cambio della promessa di indicare la rotta per Troia. Achille lo curò con la ruggine ricavata grattando la sua lancia¹¹⁵⁴. Una volta guarito, Telefo indicò la rotta e Calcante, grazie alla sua arte profetica, confermò che l'indicazione era giusta.

Dunque si deduce con un certo grado di verosimiglianza che sul rilievo al Museo di Napoli, nella porzione destra, è riprodotto l'episodio della guarigione di Telefo da parte di Achille. Le fonti letterarie dalle quali più comunemente è attinta la vicenda mitica non specificano il punto preciso dove fu ferito Telefo, mentre attraverso altre fonti letterarie si deduce che la ferita inguaribile era sulla coscia¹¹⁵⁵. Le fonti iconografiche non ritraggono quasi mai l'episodio della guarigione, ad eccezione di rari casi come uno specchio etrusco¹¹⁵⁶; tuttavia nelle raffigurazioni dell'episodio della cattura del piccolo Oreste, Telefo è raffigurato su un altare e riporta la fasciatura della ferita tanto sulla gamba sinistra quanto su quella destra¹¹⁵⁷. In particolare però si deve citare una gemma conservata a Berlino¹¹⁵⁸, nella quale si ripete lo stesso schema compositivo del rilievo di Napoli: un uomo seduto e rivolto verso sinistra stringe con la mano sinistra uno scettro, ritrae la gamba destra e distende la sinistra mentre di fronte a lui un giovane è chinato in avanti e sfrega un utensile sulla lancia; alle loro spalle si ergono, quasi come divini osservatori, Agamennone e Ulisse. L'esistenza di questa gemma potrebbe testimoniare l'esistenza di un comune modello, che originariamente doveva contemplare anche le figure di Ulisse ed Agamennone. Il pensiero va immediatamente alla testimonianza pliniana¹¹⁵⁹ di un quadro del pittore Parrasio che dipinse forse poco oltre la metà del V sec. a.C. proprio questa scena. Il famoso fregio di Telefo, posto all'interno dell'altare di Pergamo, riproduce in una lunghissima sequenza narrativa l'intera vita del mitico fondatore della città ma purtroppo tra le lastre superstiti non si conserva quella della guarigione di Telefo, che va sicuramente integrata, forse sulla base dell'iconografia a noi nota attraverso lo specchio e la gemma di Berlino e forse anche in base al rilievo di Napoli¹¹⁶⁰. Si conserva invece la sezione narrativa che precede la guarigione e il rapi-



Fig. 125: Berlino, Staatliche Museen. Gemma con guarigione di Telefo (Furtwängler 1896, n. 678)

¹¹⁵⁴ Apollod., *Epit.* III, 19-20; Ig., *Fab.* 101; Plin., *Nat. Hist.* XXV, 19.

¹¹⁵⁵ Q.S., IV, 151-152, 172-173; VII, 379-380; XIV, 130-131. Sul ferimento anche Pind., *I.* V, 41-42; VIII, 48-50.

¹¹⁵⁶ LIMC VII (1994), s.v. *Telephos*, p. 868, nn. 84-88 (M. Strauss).

¹¹⁵⁷ Vd. LIMC VII (1994), s.v. *Telephos*, pp. 866-868, nn. 51-80 (M. Strauss).

¹¹⁵⁸ Furtwängler 1896, n. 678.

¹¹⁵⁹ Plin., *Nat. Hist.* XXXV, 71.

¹¹⁶⁰ Heres 1996, p. 89.

mento di Oreste, vale a dire il banchetto con il quale è accolto Telefo all'arrivo in Grecia alla corte di Agamennone. Qui il re misio è rappresentato coperto solo da una clamide e seduto su un seggio senza schienale, simile a quello utilizzato nel rilievo di Napoli, che rimanda a modelli del V e IV sec. a.C.¹¹⁶¹

Come già osservato da Froning¹¹⁶², esiste però una tradizione letteraria che riguarda la guarigione che ha elementi in comune con il mito di Telefo. Gli abitanti di Locri tramandarono che essi nel loro schieramento di battaglia lasciavano libero un posto per Aiace, figlio di Oileo. Durante una battaglia contro Crotone il comandante nemico cercò di introdursi in quello spazio lasciato libero e fu ferito ad una gamba da un fantasma. Seguendo il responso di un oracolo egli si recò sull'isola di Leuke dove fu guarito dallo stesso Aiace. Su quell'isola di beati egli incontrò diversi eroi, tra cui Achille, che lì era divenuto il marito di Elena. Froning giustamente sostiene che per motivi iconografici il rilievo di Napoli non può riprodurre questo mito, ma la ricorrenza di un simile episodio si deve giustificare con le proprietà mediche che gli antichi riscontrarono nella ruggine, come lo stesso Plinio ci testimonia¹¹⁶³, e la cui scoperta si faceva risalire proprio ad Achille.

Tuttavia, al di là dello specifico riscontro mitologico e dell'attribuzione del modello, è necessario evidenziare la particolare esecuzione stilistica dello scultore romano, che fa di questa composizione uno squisito esempio di prodotto "severizzante"¹¹⁶⁴. Il giovane Achille, chinato in avanti per grattare la ruggine dalla lancia, è caratterizzato da una chioma regolare disposta a calotta sul capo e caratterizzata da ciocche a "lumachella", forate centralmente. Il volto presenta fronte bassa e mascella squadrata e massiccia, mentre il corpo, visto interamente di profilo, è caratterizzato da una partizione accurata della possente muscolatura. Dall'altro lato Telefo mostra una identica trattazione del corpo di contro ad una diversa interpretazione della capigliatura, stavolta caratterizzata da lunghe ciocche sottili pettinate in avanti a formare una frangia leggermente arricciata e separata dal resto della calotta mediante una fascia. Il re misio è adulto e pertanto è marcata la differenza con la gioventù di Achille attraverso l'aggiunta di una barba fluente, leggermente arrotondata sulla punta e composta da ciocche a falchetto. La resa atletica dei corpi ma soprattutto l'interpretazione artistica delle capigliature denunciano la chiara ispirazione dello scultore verso modelli di epoca severa e in particolare sorprende il confronto con i tirannicidi, opera del 477 a.C. degli scultori *Kritios* e *Nesiotos*, la cui replica migliore si trova al Museo di Napoli¹¹⁶⁵. Il volto e la capigliatura di Armodio si rispecchiano perfettamente nell'Achille del rilievo di Napoli mentre Telefo, pur richiama nella barba l'Aristogitone, differisce per la capigliatura, che è comunque assimilabile a modelli di epoca severa, tra cui lo Zeus di Capo Artemisio. Questa tendenza verso la creazione di *Neuschöpfungen* ispirate nell'acconciatura o nella struttura dei cor-

¹¹⁶¹ Richter 1966, pp. 21-22; Kyrieleis 1969, pp. 131-134 (tipo A).

¹¹⁶² Froning 1981, p. 103.

¹¹⁶³ Plin., *Nat. Hist.* XXV, 42.

¹¹⁶⁴ Su questo argomento vd. Ridgway 2002, p. 163.

¹¹⁶⁵ Invv. 6009-6010. Da ultimo Gasparri 2009, pp. 180-184, nn. 84-85 (C. Capaldi).

pi a modelli di epoca tardo-arcaica e severa si riscontra in numerosi esempi come l'efebio tipo Albani-Copenaghen, lo Spinario Capitolino, il gruppo di Oreste ed Elettra e diversi altri¹¹⁶⁶. A questi motivi "severizzanti" si uniscono espedienti propri dello stile arcaistico quali la resa a *zig-zag* dei lembi del mantello di Achille, solcato internamente da ondulazioni del tessuto piuttosto rigide e lineari. La resa di tre quarti del seggio di Telefo invece rimanda ad esempio alto-classici, come si vede ad esempio nella pittura vascolare del pittore di Eretria.

Pertanto la porzione destra del rilievo di Napoli riproduce senza dubbio la scena della guarigione di Telefo ad opera di Achille, seguendo un modello forse di epoca classica, certamente poco noto e non chiaramente definito. La certezza però è che lo scultore di epoca augustea ha realizzato un prodotto eclettico di grande originalità stilistica e compositiva attraverso la commistione di stilemi arcaici, severi e classici, combinati con una vivacità tipica del tardo-ellenismo.

La scena di sinistra del rilievo di Napoli, duplicata anche sul tondo rinvenuto presso la *Basilica Noniana*, ha generato una vivace discussione relativa all'identificazione dei due personaggi raffigurati. Da un punto di vista strettamente iconografico si nota una commistione di modelli. L'uomo rappresentato di profilo ha un'impostazione policletea per la posizione rigida del corpo e l'arretramento della gamba sinistra, che ricordano il Doriforo, specialmente nella sua ricezione a rilievo presente su una stele funeraria di IV sec. a.C. da Argo¹¹⁶⁷. La posizione della mano destra poggiata sul fianco non è nota in sculture policletee o del suo ambito cronologico, anche se il cd. Narciso, attribuito al maestro peloponnesiaco o alla sua cerchia¹¹⁶⁸, concepisce lo stesso movimento nel portare la mano dietro la schiena. D'altronde la medesima posa dell'uomo stante del rilievo di Napoli si ritrova su un'*hydria* di Basilea, collezione Borowski, del 470 a.C. ca, dove sono rappresentati i Sette contro Tebe¹¹⁶⁹. Conferma una datazione proto-classica del modello un ulteriore confronto con il guerriero della serie di rilievi con *Nike* e trofeo, che Hölscher ha riconosciuto come opera celebrativa della vittoria navale di Atene contro i persiani a Salamina¹¹⁷⁰. Una posa simile si riscontra inoltre nell'Eros dei rilievi con persuasione di Elena¹¹⁷¹. Anche in questo caso il guerriero arretra una gamba, poggia la mano sul fianco, sollevando solo l'indice e il medio, e inclina lo sguardo verso l'alto. Nella capigliatura, invece, Froning ha notato la mancanza di alternanza tra ciocche ad S e ciocche a C e una certa sottigliezza delle stesse ciocche, rispetto ai modelli policletei. Questo indurrebbe la studiosa a rintracciare l'ispirazione della capigliatura in modelli tardo-classici. Credo che, pur restando valida l'osservazione della Froning, la capigliatura compatta e la meccanica separazione delle ciocche siano segni tangibili di modelli policletei. Una simile impostazione del corpo si ritrova a

¹¹⁶⁶ Becatti 1987a, p. 432.

¹¹⁶⁷ Atene, Museo Archeologico Nazionale, inv. 3153. Comella 2002, p. 189, n. Argo 2 (con bibl.); Franciosi 2013, p. 14, fig. 5.

¹¹⁶⁸ Sul tipo da ultimo *Katalog Dresden* 2011, pp. 712-715, n. 165.

¹¹⁶⁹ Tiverios 1981, in part. tav. 44, 1-2.

¹¹⁷⁰ Vd. capitolo 2.3.3.

¹¹⁷¹ Vd. capitolo 2.14.

mio avviso solo sulla base augustea da Capri (**cat. 66**), sul lato dove è rappresentato Apollo, il quale è visto di profilo e poggia la mano destra sul fianco. Dunque lo schema iconografico dell'uomo rimanda a modelli di epoca classica o alto-classica e riproduce una figura eroica. Solo nella concezione generale del rapporto tra una figura eroica clamidata e con lancia e una figura femminile assisa si può notare un parallelo con il Paride dei rilievi con persuasione di Elena¹¹⁷².

La figura femminile è invece seduta su roccia, poggia il peso del busto sul braccio sinistro teso, mentre con la mano destra solleva un velo che le copre il capo. Rispetto alle altre figure il corpo è più sottile e allungato. La donna, inoltre, indossa un chitone altocinto, che fornisce un elemento datante importante poiché questa veste è utilizzata a partire dalla fine del IV sec. a.C. e si ritrova solitamente in raffigurazioni di epoca ellenistica. Infatti la posa della figura rimanda a raffigurazioni di Ninfe o Muse, in particolare si veda la Musa Euterpe attestata sul rilievo di Archelaos di Priene¹¹⁷³ e su un rilievo rinvenuto nella villa di Erode Attico a Loukou in Arcadia, datati nella prima metà del II sec. a.C.¹¹⁷⁴, oppure una Ninfa presente sulla lastra 8 del fregio di Telefo, anch'essa nella stessa posa e con velo sul capo¹¹⁷⁵. Un confronto ancor più calzante è la raffigurazione di Peitho sul rilievo con persuasione di Elena, dove la Persuasione siede su un alto pilastro e, in posizione invertita rispetto al rilievo ercolanese di Napoli, solleva con una mano il velo che le copre il capo. Anche la capigliatura della donna, composta da bande di lunghe e sottili ciocche ondulate è inquadrabile nella piena età ellenistica¹¹⁷⁶. Con questi confronti rimaniamo nel campo della ricerca del modello ellenistico della figura seduta. Tuttavia solo la figura di Peitho sembra richiamare il gesto del sollevamento del velo, che è noto per moltissime divinità riprodotte sui rilievi votivi greci. Il gesto di afferrare l'*himation* o il velo sopra la spalla, spesso del tutto convenzionale, come segno di avvenenza femminile, può esprimere effettivamente anche un provocante denudamento come nella metopa di Selinunte con Zeus e Hera sull'Ida, o un pudico nascondersi.

La scena qui descritta, al di là della sua eterogenea commistione di modelli e stili, nelle intenzioni del committente e dello scultore doveva assumere un valore significativo in relazione al mito di Telefo, dal momento che la scena sulla destra è facilmente riconoscibile come la guarigione del re misio da parte di Achille. Tuttavia gli studiosi fino ad oggi non hanno trovato unanimità di giudizio. C'è chi ha stranamente interpretato la scena di destra come l'uccisione di Egisto, il che ha portato di conseguenza a riconoscere nelle figure di sinistra Oreste ed Elettra¹¹⁷⁷. Schwarz, sulla scorta della sua interpretazione del vaso Portland, propone invece Achille e Polissena¹¹⁷⁸,

¹¹⁷² Vd. capitolo 2.14.

¹¹⁷³ Vd. capitolo 2.8.

¹¹⁷⁴ Tripoli, Museo Archeologico, inv. 18. Spyropoulos 1993; Schneider 1999, p. 122, n. 5; Spyropoulos 2006, pp. 78-80; Gobbi 2008.

¹¹⁷⁵ *Fregio di Telefo* 1996, p. 88, fig. 3.

¹¹⁷⁶ Su questo vd. Dillon 2010.

¹¹⁷⁷ Pemberton 1966, pp. 377-378, tav. 96, 2; *LIMC* I (1981), s.v. *Aigisthos*, p. 378, n. 51 (R.M. Gais).

¹¹⁷⁸ Schwarz 1992, pp. 294-295.

mentre Kemp-Lindemann si lascia attrarre dal suggestivo confronto con i rilievi con persuasione di Elena e propende per Paride ed Elena¹¹⁷⁹. Nel tentativo di leggere una consequenzialità di eventi tra la prima e la seconda scena Ward-Perkins e Claridge e poi di recente Guidobaldi¹¹⁸⁰, Pagano¹¹⁸¹ e Comella¹¹⁸² hanno pensato ad una rappresentazione di Achille che interroga l'oracolo. In effetti questa visione, anche se plausibile, è difficoltosa per la mancanza di confronti per la rappresentazione della Sibilla, che forse è presente nel Grande Cammeo di Francia¹¹⁸³, dove sul lato destro del registro superiore è una donna seduta con braccio sinistro ritratto e destro sollevato verso il viso e vestita di chitone altocinto. In realtà seppur con poche testimonianze la Sibilla compare su alcune monete di II e III sec. d.C. sempre nella stessa posa, che corrisponde tra l'altro a quella del rilievo di Napoli, e porta un velo sul capo¹¹⁸⁴. È stato però sicuramente obiettato che Achille non era il capo della spedizione achea e in nessuna versione del mito si fa riferimento al Pelide quale protagonista dell'interrogazione dell'oracolo. Fu infatti Agamennone a recarsi dall'oracolo e a prendere il vaticinio della Sibilla, poi interpretato da Ulisse. Inoltre il protagonista della narrazione mitica dovrebbe essere Telefo e non Achille¹¹⁸⁵.

Di recente Förtsch, analizzando specificatamente la scena di sinistra, ha sostenuto che la scoperta del tondo di Ercolano¹¹⁸⁶ attesta per la prima volta una separazione dal gruppo di Telefo che rende indipendente la raffigurazione. Non può sicuramente essere Afrodite poiché la donna seduta ha elementi poco consoni alla dea. Nonostante il tondo sia una figura a sé, rimane l'associazione tematica tra il gruppo di sinistra e il gruppo di Telefo. Tra l'Achille del gruppo di destra e il giovane del gruppo di sinistra vi sono molti elementi in comune come l'assenza della barda, la nudità eroica con mantello, la lancia e il pugnale. La differenza della capigliatura è perciò un elemento "scomodo" e deve essere inteso come una diversa interpretazione stilistica¹¹⁸⁷. L'autore dunque propende per un'identificazione come Achille, anche se ammette che l'immagine dell'uomo della scena di sinistra non è caratterizzante e può quindi essere ambivalente. Seguendo questa interpretazione Förtsch vaglia le diverse possibilità che riguardano Achille in relazione ad una figura femminile. Oltre alle già citate ipotesi di Achille e l'oracolo e di Achille e Polissena, argomenta una possibile identificazione con Achille e Teti e soprattutto Achille ed Elena sull'isola di Leuke, verso la quale l'autore sembra propendere, in ragione dell'atteggiamento di pudicizia della donna, che sottintende un legame sentimentale tra i due personaggi.

¹¹⁷⁹ Kemp-Lindemann 1975, p. 66; Froning 1981, p. 104.

¹¹⁸⁰ Guidobaldi 2006, p. 36.

¹¹⁸¹ Pagano, Ascione 2000, p. 86, n. 19.

¹¹⁸² *Pompeii* 1976, p. 138, n. 138 (J.B. Ward-Perkins, A. Claridge); Pagano, Ascione 2000, p. 86, n. 19; Comella 2008, p. 190.

¹¹⁸³ *LIMC* VII (1994), s.v. *Sibyllae*, p. 756, n. 24 (M. Caccamo Caltabiano).

¹¹⁸⁴ *LIMC* VII (1994), s.v. *Sibyllae*, p. 757 (M. Caccamo Caltabiano).

¹¹⁸⁵ Froning 1981, p. 106.

¹¹⁸⁶ Di cui l'autore non conosce la provenienza.

¹¹⁸⁷ Förtsch 1996.

La tesi forse più battuta è stata quella di identificarvi Telefo, in versione giovanile, e la madre Auge¹¹⁸⁸. Froning ha avanzato questa proposta in ragione del presupposto che Telefo doveva necessariamente essere il protagonista della narrazione e pertanto è necessario, secondo la studiosa, ricercare un collegamento con le sue vicende mitiche. Inoltre stride la differenza stilistica tra i due personaggi giovanili, che nelle intenzioni dello scultore doveva rappresentare sì due momenti diversi ma anche due soggetti diversi.

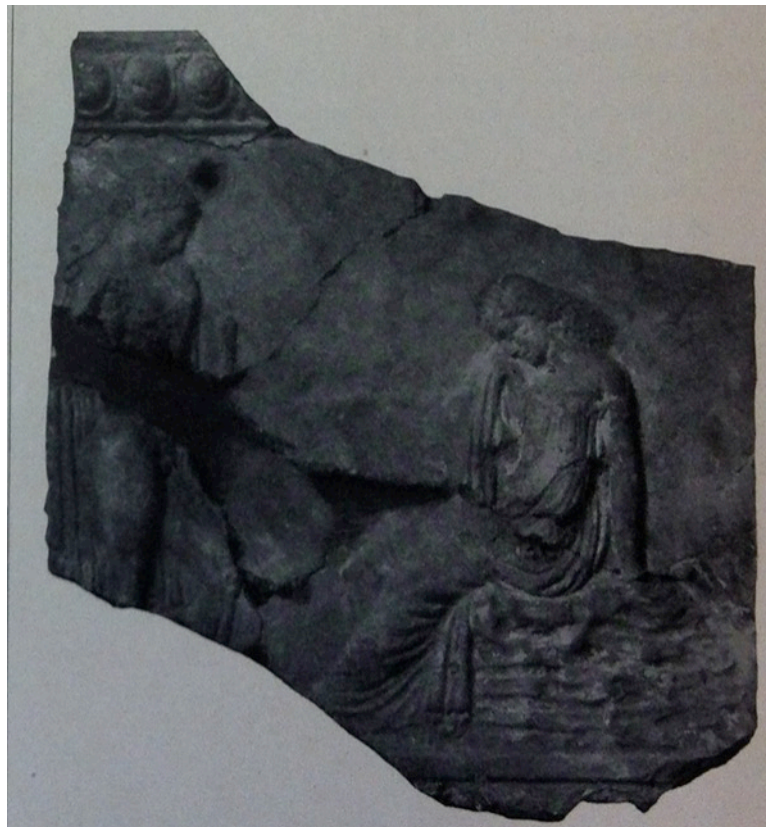


Fig. 126: Roma, Musei Capitolini. Lastra Campana (da von Rohden, Winnefeld 1911, p. 102, fig. 189).

Per ciò che concerne l'ermeneutica di questa rappresentazione è difficile giungere con sicurezza ad una corretta interpretazione, vista la mancanza di attributi. Un dato importante è da premettere: le due scene del rilievo di Napoli, forse duplicate nella *Basilica Noniana*, devono essere legate tematicamente. Si deduce immediatamente che vi è una precisa volontà di rappresentare nel marmo un mito raro così da accrescere il valore ideologico dell'oggetto e l'ipotesi più verosimile è legata all'ispirazione teatrale del soggetto¹¹⁸⁹. Sappiamo infatti che Euripide portò in scena nel 438 a.C. una tragedia chiamata *Telefo* mentre nella trilogia *Telepheia* di Sofocle erano raccontati nella prima tragedia la gioventù di Telefo e la sua partenza dalla Grecia, nella seconda le sue impre-

¹¹⁸⁸ Froning 1981, pp. 100-101; Schwarz 1992, pp. 294-295; *LIMC* III (1986), s.v. *Auge*, p. 51, n. 35 (C. Bauchhenss-Thüriedl); *LIMC* VII (1994), s.v. *Telephos*, p. 866, n. 44 (M. Strauss).

¹¹⁸⁹ Su questo vd. Ciotola 2013, p. 38.

se al servizio del re della Misia Teutrante e il suo incontro con la madre Auge, e infine nella terza la guarigione in Grecia. Igino racconta, in linea con Sofocle, gli eventi drammatici che precedettero il riconoscimento da parte di Auge, allorquando la figlia del re scopre il figlio appena sposato grazie ad un serpente. La stessa scena è rappresentata anche sul fregio di Telefo.

Da un punto di vista strettamente iconografico tenderei ad escludere l'identificazione del personaggio stante con Achille. Giustamente Förtsch ha richiamato il noto passo di Plinio¹¹⁹⁰ nel quale si riporta la notizia che le statue di giovani nudi con lancia erano chiamate Achillee e lo stesso Doriforo è stato più volte identificato come immagine di Achille. Di contro però, come già sostenuto in precedenza, la figura del giovane clamidato può genericamente conformarsi ad un ideale eroico, come è il caso di Paride nella serie di rilievi con persuasione di Elena. D'altronde su una gemma proveniente da Taranto e datata al 350 a.C. è riprodotto un simile personaggio con lancia e spada, che si può riconoscere in Telefo grazie alla presenza dell'iscrizione¹¹⁹¹. Certo è quantomeno particolare che i due giovani rappresentati nelle due scene del rilievo di Napoli possedgano lo stesso equipaggiamento con spada e lancia, anche se nell'ottica di una rappresentazione eroica l'armamento è un elemento essenziale. D'altronde però ad un'osservazione più accurata si nota che l'Achille della scena di sinistra usa un pugnale per grattare la ruggine della lancia, mentre il giovane di sinistra porta sul fianco una spada molto lunga, tanto da spuntare oltre la coscia sinistra. In questa sede, pertanto, mi sento di propendere verso un'identificazione del personaggio maschile di sinistra come Telefo, che, a differenza di Achille, può essere rappresentato in diversi stadi di vita, sia come giovane sia come adulto.

Per quanto riguarda la figura femminile verso la quale Telefo è rivolto, restano forti dubbi. Una prima ipotesi, legata alla diffusione, seppur ristretta, dell'immagine della Sibilla seduta e con velo sulla testa che abbiamo richiamato in precedenza, si potrebbe riferire alla circostanza in cui Telefo si reca dall'oracolo per chiedere in che modo la sua ferita potrà essere guarita. Forse in questo caso la rifinitura pittorica del marmo poteva facilmente risolvere l'identificazione del personaggio. Altrimenti invece si ritornerebbe alla tesi preferita da Froning, vale a dire Telefo e Auge. Il momento fissato nel marmo sarebbe quello del riconoscimento della madre Auge da parte del figlio Telefo dopo le nozze. Questa ipotesi giustificerebbe la presenza del velo sul capo e il gesto di pudicizia della donna, che solleva un lembo del mantello in avanti. Non a caso lo stesso atteggiamento è utilizzato per la rappresentazione tardo-ellenistica di Peitho, dea della persuasione. Nello stesso rilievo con Paride ed Elena i due giovani, seppur con schemi compositivi differenti, sono disposti l'uno di fronte all'altro, Elena seduta e ammantata e Paride in piedi con lancia e clamide. Altra scena legata alla sfera erotica che trova molti elementi in comune con il rilievo di Napoli è una coppa d'argento rinvenuta a Wardt-Lüttingen, nella quale Grassinger¹¹⁹² ha voluto riconoscere Giasone che offre doni

¹¹⁹⁰ Plin., *Nat. Hist.* XXXIV, 18.

¹¹⁹¹ LIMC VII (1994), s.v. *Telephos*, p. 866, n. 46 (M. Strauss).

¹¹⁹² Grassinger 1997.

nuziali a Creusa. In questo caso Giasone ha il braccio destro poggiato sul fianco, esattamente come il giovane Telefo, mentre Creusa è seduta allo stesso modo della donna del rilievo di Napoli. La scena è però rivista in maniera fortemente più erotica, dal momento che Creusa è nuda e quindi non ha il velo sul capo.

La composizione formata dalle due figure, al di là della loro origine iconografica, è stata creata in epoca augustea e non è ristretta ai due esemplari ercolanesi. Infatti gli stessi personaggi ritornano su una serie di lastre Campana, i cui esemplari più completi sono conservati ai Musei Capitolini ¹¹⁹³ e a Berlino ¹¹⁹⁴. Nella scena si può ragionevolmente identificare l'abbandono di Ariadne sull'isola di Nasso ¹¹⁹⁵, la quale svegliandosi vide Teseo allontanarsi sulla sua nave. Sulle lastre è raffigurato un giovane che nella posa rispecchia perfettamente la figura del Telefo del rilievo ercolanese, ad eccezione del braccio destro, portato verso l'alto e dell'oggetto mantenuto nella mano sinistra, un bastone ricurvo al posto della lancia. In maniera emblematica il giovane giace su un rostro, allusivo della nave, e sotto una serie di increspature simboleggiano le onde del mare. Di fronte a Teseo Ariadne è seduta su una roccia, poggia il proprio peso sul braccio sinistro ritratto mentre con la mano destra solleva un lembo del mantello. L'esposizione dell'iconografia augustea dell'abbandono di Ariadne costituisce una fondamentale testimonianza dell'uso di questo schema compositivo in epoca augustea e della sua connessione con figure eroiche legate sentimentalmente. A differenza delle lastre Campana il giovane dei rilievi ercolanesi ha la mano destra sul fianco, che induce a pensare ad una staticità del personaggio che pertanto si sta presentando e non congedando dalla donna, come è il caso invece di Teseo. Dunque questa testimonianza credo giochi un ruolo decisivo nell'identificazione del tipo di rapporto tra il giovane e la donna dei rilievi ercolanesi, che deve essere di tipo sentimentale.

Ad ogni modo, nel caso che il rilievo di Napoli rappresentasse il riconoscimento di Telefo e Auge si rispecchierebbero i due eventi cruciali di due delle tre tragedie di Sofocle, mancando unicamente una scena relativa all'infanzia di Telefo. In caso contrario l'interpretazione di Telefo e l'oracolo indurrebbe l'osservatore antico verso un unico tema, vale a dire la guarigione di Telefo, prima predetta dall'oracolo e poi concretizzata da Achille.

¹¹⁹³ von Rohden, Winnefeld 1911, p. 102, fig. 189.

¹¹⁹⁴ von Rohden, Winnefeld 1911, tav. 110.

¹¹⁹⁵ von Rohden, Winnefeld 1911, pp. 102-104.

2.11. Strage dei Niobidi



Fig. 127: Ricostruzione del fregio (da Gentili 1974, p. 103).

Un piccolo frammento in marmo pentelico, rinvenuto a Pozzuoli nel 1922, rappresenta, pur nella lacunosità del pezzo, una porzione del fregio con strage dei Niobidi (**cat. 41**). Si vede infatti sul lato sinistro la parte inferiore di una figura femminile stante e rivolta verso sinistra, mentre nel centro del frammento è raffigurato un fanciullo disteso obliquamente su una roccia. La forte incisività delle zone d'ombra e l'eccessiva schematizzazione dei panneggi permettono di datare il frammento entro la seconda metà del II sec. d.C., probabilmente in epoca antonina.

L'interpretazione del soggetto proposto sul frammento deriva dalla conoscenza di un numero piuttosto cospicuo di repliche, che riproducono l'intero fregio o sue parti e che hanno permesso di avanzare ipotesi ricostruttive della struttura compositiva della scena. Lo stile pienamente classico della raffigurazione, il tema riprodotto e la divisione in due registri hanno permesso fin dall'Ottocento¹¹⁹⁶ di riconoscere nei fregi le copie romane della decorazione esterna della seduta del trono della statua di Zeus ad Olimpia¹¹⁹⁷, opera di Fidia, la cui decorazione è minutamente descritta da Pausania¹¹⁹⁸. Una testimonianza quasi contemporanea è costituita dal cratere Baksy, purtroppo frammentario, sul quale, nel registro superiore, è raffigurata una schiera di divinità, al centro delle quali Zeus, probabilmente ispirato alla statua fidiaca¹¹⁹⁹.

Ad oggi purtroppo le repliche dei due fregi ci sono giunte frammentarie e dunque la precisa sequenza dei personaggi è stata ricostruita sulla base di un gioco combi-

¹¹⁹⁶ Furtwängler 1893, pp. 68-69.

¹¹⁹⁷ Sulla statua di Zeus ad Olimpia si vedano i recenti contributi di Cullen Davison 2009, pp. 319-404 e i contributi presenti in *Zeus at Olympia* 2011, in part. Lapatin 2011.

¹¹⁹⁸ Paus., V, 11, 2.

¹¹⁹⁹ Shefton 1982.

natorio. Dapprima Becatti¹²⁰⁰ ha proposto una prima ricostruzione, poi corretta da Geominy¹²⁰¹ e Gentili¹²⁰² grazie al rinvenimento di un nuovo frammento a Modena. Secondo la ricostruzione di quest'ultimo i due fregi pongono in posizione contrapposta le due divinità. Apollo posto a sinistra è inginocchiato e rivolge l'arco verso i Niobidi in fuga verso destra. Il dio è attestato sul disco del British Museum¹²⁰³, sul quale sono rappresentati diversi personaggi del fregio, e sulla replica di Kassel¹²⁰⁴. Secondo la ricostruzione di Gentili seguirebbe un gruppo formato da una Niobide che fugge verso destra con testa chinata in avanti e braccio destro sollevato, un Niobide accasciato su una roccia e una Niobide girata di spalle e con schiena inarcata per effetto della freccia che l'ha appena colpita. Questo gruppo nella sequenza così descritta è noto unicamente attraverso una replica, fortemente lacunosa e integrata, conservata all'Ermitage di San Pietroburgo¹²⁰⁵. Il Niobide caduto è conosciuto anche in una replica del Museo Nazionale Romano¹²⁰⁶ e dal disco del British Museum, mentre l'ultima figura compare anche in un rilievo ellenistico in calcare da Taranto, oggi a Bonn¹²⁰⁷, e su un frammento a Londra¹²⁰⁸. La prima Niobide, invece, con qualche dubbio, si può riconoscere su una replica in frammenti da Isthmia¹²⁰⁹.

A questo punto secondo Gentili, con il quale non concorda Geominy, si aggancia la replica di Modena, rinvenuta in un'area sepolcrale lungo la via Emilia. Il rilievo, spezzato sul lato sinistro, presenta per la prima volta la figura di Anfione, il padre dei Niobidi, seduto su roccia. Di fronte a lui una piccola Niobide che gli si getta tra le braccia, probabilmente morente. In mezzo due Niobidi maschi pateticamente colti nel momento in cui sono colpiti dalle saette e tentano istintivamente con una mano di strappar-sele dalla schiena. Infine sulla sinistra una Niobide di maggiore età non è stata ancora colpita, fugge verso destra ma si volta all'indietro, fissando il dio Apollo che sta per scoccare l'ennesima freccia assassina. Quest'ultima Niobide e il fratello inginocchiato e morente di fronte a lei sono riprodotti su un frammento al Museo Archeologico di Firenze¹²¹⁰. La relazione compositiva di queste figure è inoltre confermata da una replica

¹²⁰⁰ Becatti 1951, pp. 134-135, tav. 73, fig. 226.

¹²⁰¹ LIMC VI (1992), s.v. *Niobidai*, p. 917, n. 15 (W. Geominy).

¹²⁰² Gentili 1974.

¹²⁰³ Inv. 1877.2-27.1. LIMC VI (1992), s.v. *Niobidai*, p. 921, n. 33 (W. Geominy); Cullen Davison 2009, pp. 388-389, n. 64 (con bibl.).

¹²⁰⁴ Inv. Sk 112. LIMC VI (1992), s.v. *Niobidai*, p. 918, n. 15h (W. Geominy); Cullen Davison 2009, p. 387, n. 62 (con bibl.).

¹²⁰⁵ Inv. A 434. LIMC VI (1992), s.v. *Niobidai*, p. 918, n. 15h (W. Geominy); Cullen Davison 2009, pp. 392-393, n. 72 (con bibl.).

¹²⁰⁶ LIMC VI (1992), s.v. *Niobidai*, p. 918, n. 15l (W. Geominy); Cullen Davison 2009, p. 391, n. 69 (con bibl.).

¹²⁰⁷ Inv. B 237. LIMC VI (1992), s.v. *Niobidai*, p. 917, n. 15a (W. Geominy); Cullen Davison 2009, pp. 384-385, n. 58 (con bibl.).

¹²⁰⁸ Inv. 1962.8-24.2. LIMC VI (1992), s.v. *Niobidai*, p. 918, n. 15i (W. Geominy); Cullen Davison 2009, p. 388, n. 63 (con bibl.).

¹²⁰⁹ Inv. 20A-M. LIMC VI (1992), s.v. *Niobidai*, p. 918, n. 15h (W. Geominy); Cullen Davison 2009, p. 387, n. 62 (con bibl.).

¹²¹⁰ Già collezione Milani. LIMC VI (1992), s.v. *Niobidai*, p. 917, n. 15e (W. Geominy); Cullen Davison 2009, p. 385, n. 60 (con bibl.).

in sé conclusa di Palazzo Bevilacqua a Bologna¹²¹¹, nella quale rimangono i due Niobidi maschi colpiti dalle frecce. Singole figure di questo gruppo sono riprodotte su un frammento al Museo Civico di Catania¹²¹² e sul disco del British Museum - Niobide inginocchiato - e sul fregio frammentario di Isthmia - Niobide in fuga sulla sinistra e forse figura di Anfione. In base a questa ricostruzione si concluderebbe il primo lato della decorazione del trono, che comprende dunque il dio Apollo e Anfione che chiudono la composizione e nel mezzo sette Niobidi, quattro femmine e due maschi.

L'altro lato ha una disposizione contrapposta poiché sul lato destro si trova la dea Artemide, nota da una replica a Villa Albani¹²¹³. Anche in questo caso possediamo una serie di frammenti che, concatenandosi, ci permettono di ricostruire l'intera sequenza. Il frammento di Villa Albani, oltre alla figura di Artemide, conserva un Niobide maschio colpito alle spalle, in posa simile a quello trovato sul fregio di Apollo, ma stavolta visto di prospetto. Ai suoi piedi si vede ancora una testa di un suo fratello. Grazie alla replica di San Pietroburgo, già menzionata in precedenza, possiamo ricostruire altre tre figure: il fregio infatti conserva il Niobide colpito alle spalle da una freccia, un Niobide morto disteso obliquamente su una roccia e un gruppo formato da una Niobide che, con rassegnazione, sostiene un fratellino esanime. Il rilievo di San Pietroburgo, dunque, permette di ricostruire con esattezza la replica del Museo di Napoli qui esaminata, la quale riproduce per intero la sagoma del Niobide disteso su roccia e solo in parte la Niobide che sorregge il fratellino morto, confermando la relazione compositiva di queste figure prospettata dalla replica di San Pietroburgo. La figura presente sul rilievo di Napoli compare anche sul disco del British Museum, mentre il primo Niobide di destra, colpito alle spalle, è riprodotto su una replica di Palazzo Colonna¹²¹⁴ e ancora sul disco del British Museum. Il rilievo di San Pietroburgo presenta altre due figure, una donna stante con braccio destro sollevato che tenta di sostenere una Niobide inginocchiata e morente. Secondo la ricostruzione di Gentili si tratterebbe, per la donna stante, della madre Niobe che chiuderebbe pertanto la composizione sul lato sinistro. Al contrario sia Becatti che Geominy preferiscono inserire la coppia nel mezzo della scena, interpretandoli come due Niobidi. In effetti secondo queste ricostruzioni mancano delle figure, che Gentili estrapola dal disco del British Museum, anche se in questo caso non è possibile avere alcuna certezza circa la sua appartenenza al ciclo fidiaco, poiché non compare in nessun'altra replica. Infatti è ben noto come alcune figure del disco si riferiscano al ciclo ellenistico dei Niobidi noto dal gruppo Medici e da altre repliche¹²¹⁵.

¹²¹¹ LIMC VI (1992), s.v. *Niobidai*, pp. 917-918, n. 15f (W. Geominy); Cullen Davison 2009, p. 385, n. 60 (con bibl.).

¹²¹² LIMC VI (1992), s.v. *Niobidai*, p. 918, n. 15k (W. Geominy); Cullen Davison 2009, p. 385, n. 59 (con bibl.).

¹²¹³ Inv. 885. LIMC VI (1992), s.v. *Niobidai*, p. 917, n. 15d (W. Geominy); Cullen Davison 2009, p. 392, n. 70 (con bibl.).

¹²¹⁴ LIMC VI (1992), s.v. *Niobidai*, p. 918, n. 15j (W. Geominy); Cullen Davison 2009, p. 392, n. 71 (con bibl.).

¹²¹⁵ Vd. in generale Diaciatì 2005.

Rispetto a queste posizioni Vogelpohl¹²¹⁶, in un accurato studio sulle repliche e sulle attestazioni vascolari, ha proposto una diversa ricostruzione, che considera in maniera unitaria il fregio, chiuso ai due lati dalle figure di Apollo e Artemide. Gli dei scagliano frecce verso una serie di Niobidi che fuggono verso il centro e figure in fuga si intervallano a Niobidi caduti o morenti. Vogelpohl concepisce anche la possibilità che compaiano i genitori, Niobe e Anfione, anche se nella sua ricostruzione pone solo il gruppo di Niobe e non quello di Anfione, pubblicato poco prima da Gentili. Nel tentare di dare organicità alla composizione, in relazione all'andamento delle figure, la studiosa separa i gruppi attestati dalle repliche più integre e che come abbia detto sono supportate da più combinazioni di repliche. Recentemente Cullen Davison ha specificato come la ricostruzione del gruppo sia congetturale e purtroppo di difficile soluzione.

Ciò che è certo è che si tratta di una composizione unitaria, che ritrae una drammatica sequenza di figure che si muovono in un paesaggio campestre e roccioso, che allude al Citerone ove Apollo e Artemide vendicarono l'oltraggio alla madre Latona uccidendo ferocemente i quattordici figli di Niobe. La scena movimentata e patetica rispecchia, pur con diverse novità, le soluzioni formali sperimentate dallo stesso Fidia qualche anno prima per la rappresentazione dell'amazzonomachia sullo scudo dell'Atena *Parthenos*. La pateticità della scena è sapientemente trasmessa attraverso i drappeggi svolazzanti delle figure in corsa, le posizioni disarticolate dei Niobidi morti e la tensione dei Niobidi appena raggiunti dalle frecce. Il tema fu scelto da Fidia poiché Niobe era nipote di Zeus, padre di Tantalo a sua volta padre di Niobe ma anche sorella di Pelope, eroe peloponnesiaco, le cui vicende erano rappresentate anche sul frontone dello stesso tempio di Olimpia. Inoltre si può leggere forse un significato più sfumato in relazione alla valenza ideologica di Niobe, simbolo di *hybris* e pertanto monito per gli atleti greci che nel santuario panellenico si sfidavano per fama e vittoria.

Le repliche ellenistiche e romane, a differenza di molti altri soggetti dell'arte neoattica, risultarono poco gradite alla clientela romana per la decorazione di ville e *domus*, anche se gruppi statuari a tutto tondo sono stati rinvenuti negli *horti* urbani e a Villa Adriana¹²¹⁷. Secondo Vogelpohl la riproduzione del fregio con strage dei Niobidi inizia sul finire del II sec. a.C. per continuare poi in epoca imperiale, mentre Geominy data il rilievo di Bonn al 300 a.C. e i rilievi di Firenze, Kassel e Roma al I sec. a.C. La maggior parte delle repliche però si colloca intorno alla metà del II sec. d.C. - rilievi di San Pietroburgo, Catania, Modena, Isthmia, Bologna, Pozzuoli e tondo di Londra -, denunciando in tal modo una rilevante fortuna di questo soggetto nelle produzioni copistiche neoattiche di epoca antonina.

¹²¹⁶ Vogelpohl 1980.

¹²¹⁷ Diacciati 2005.

2.12. Orfeo ed Euridice

Il Museo Archeologico Nazionale di Napoli conserva tra le sue collezioni un rilievo in marmo pentelico, annoverabile tra le numerose repliche dei cosiddetti *Dreifigurenreliefs*. Come suggerisce la denominazione, si tratta di rilievi la cui peculiarità risiede nella presenza di tre personaggi, disposti sempre entro lastre di forma rettangolare. Il ciclo è composto da quattro serie legate tra loro da affinità tematiche e compositive.

Il rilievo a tre figure campano, unico esemplare di questo tipo noto nella regione, ritrae il mito di Orfeo ed Euridice. Orfeo, di origine trace, figlio della Musa Calliope, fu il più grande cantore e musicante dell'antichità, che riuscì ad ammansire tanto le belve, quanto gli uomini, le piante e le pietre. Celebre nell'antichità fu l'amore struggente per la sposa Euridice, che morì per colpa del morso di un serpente e l'impresa di riportarla in vita dall'Oltretomba si trasformò in tragedia. Sui rilievi neoattici rivive una parte di questo mito incentrato sull'amore tra i due sposi. Il punto focale della rappresentazione è posto su Euridice che, in posizione mediana, interagisce con le due figure maschili ai suoi lati. La donna infatti è raffigurata di tre quarti, pone la mano sinistra sulla spalla di Orfeo, che, ritratto frontalmente, cerca, con gesto innaturale quanto repentino, di afferrare la mano dell'amata, invano. Dall'altro lato Hermes, interamente di profilo, avvolge il braccio sinistro intorno all'avambraccio destro di Euridice, stringendone il polso.

Il rilievo del Museo di Napoli, già in collezione Carafa di Noja e rinvenuto presso una villa di cospicue dimensioni presso Torre del Greco, è databile nella piena età augustea. Dello stesso tipo esistono altre repliche, che hanno la peculiarità di presentarsi sostanzialmente omogenee sia per cronologia che per dimensioni e per sintassi compositiva. La replica integra di Villa Albani per la resa piatta e la predilezione per le linee curve è stata associata a quella in esame e datata alla stessa epoca¹²¹⁸. Per i modi più spigolosi il rilievo del Louvre¹²¹⁹, ugualmente integro, è stato collocato negli anni 20-10 del I sec. a.C. mentre l'incisività dei solchi nel panneggio e i radi ma evidenti segni di utilizzo del trapano indicano una datazione più tarda della replica del Palatino, rinvenuta nell'area della Domus Tiberiana, entro la fine dell'età giulio-claudia¹²²⁰. Maria Elisa Mi-

¹²¹⁸ Winckelmann 1830-1834, pp. 113-115; Zoëga 1808, I, tav. 42; Götze 1938, p. 193, n. 3; Helbig⁴, IV, pp. 226-227, n. 3249 (W. Fuchs); *Villa Albani* 1989, pp. 451-452, n. 146 (P.C. Bol); Touchette 1990, p. 77, nota 1; Micheli 2004, p. 93, n. I.c. Non si conoscono le vicende collezionistiche e, allo stesso modo, la provenienza del pezzo prima della sua sistemazione nella villa del Cardinale Albani. Solo un'incisione anonima cinquecentesca costituisce forse l'unica testimonianza precedente: si trova nel Fondo Stampe Sciolte del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, dipendente dai lavori di Girolamo da Carpi, vd. Gasparri 1989, p. 343, n. 42.

¹²¹⁹ Inv. MR 702. Prima nelle collezioni papali, esposto nel Belvedere Vaticano, poi nel Seicento passato alla collezione Borghese e da qui al Louvre con Napoleone. Götze 1938, pp. 192-193, n. 2; Froning 1981, p. 70, nota 41, p. 109, nota 51, tav. 19,1; Touchette 1990, p. 77, nota 1; Woodford 2003, p. 204, fig. 166; Micheli 2004, p. 92, n. I.b; Pasquier, Martinez 2007, p. 90; Fabréga-Dubert 2009, p. 106.

¹²²⁰ Inv. 505bis=508 (37339). La prima parte relativa alla figura di Hermes è stata trovata negli scavi di Pietro Rosa, mentre Euridice è emersa nel 1963. Matz, von Duhn 1881-82, III, pp. 132-133, n. 3730; Savignoni 1897, pp. 76-77, fig. 1; Götze 1938, p. 193, n. 4; Paribeni 1953, pp. 66-67, n. 120; Carettoni 1967, pp. 148-149; Helbig⁴, II, p. 870, n. 2090 (H. von Steuben); Touchette 1990, p. 77, nota 1; p. 204, fig.

cheli¹²²¹ avanza la proposta di collegare allo stesso rilievo una replica frammentaria e di provenienza ignota della testa di Orfeo, oggi conservata presso i Musei Vaticani¹²²², che per le soluzioni formali e stilistiche è databile in epoca giulio-claudia. Un ultimo frammento, relativo al volto di Hermes, è stato rinvenuto negli scavi dell'Accademia ad Atene nel 1933¹²²³.

Le repliche di questa serie sono sostanzialmente omogenee nelle dimensioni delle figure e presentano solo alcune piccole differenze. La rappresentazione dei piedi delle tre figure non è sempre identica: sulla lastra di Napoli Hermes ed Euridice indossano dei sandali composti da una suola sottile priva di legacci, evidentemente completati in pittura, mentre nella replica di Villa Albani i piedi sono nudi e nelle altre non è possibile verificarlo per il loro stato frammentario o lacunoso; Orfeo indossa degli alti stivali dal bordo molto rilevato, privi di legacci, nelle repliche di Napoli e Villa Albani, al contrario ricchi di legacci intrecciati quello del Louvre. Sui rilievi del Louvre, di Villa Albani e del Palatino il petaso di Hermes è oblungo e a falda ondulata mentre nel rilievo di Napoli il copricapo è circolare e perfettamente teso. Altre differenze riguardano Orfeo, che nella replica di Villa Albani ha un berretto privo di apice, mentre la lira è resa in maniera quasi sempre diversa¹²²⁴.

Nella serie di repliche incentrata sul mito di Orfeo ed Euridice si assiste ad una costruzione formale e compositiva carica di significati ideologici e ad una sorta di dialogo non verbale che si espleta attraverso gesti e sguardi. Innanzitutto i gesti compiuti dai personaggi trasmettono due sentimenti opposti. Da un lato Hermes, in simmetria formale con Euridice, di cui ripete la posizione degli arti inferiori, entra in contatto con la donna toccando con la mano sinistra il polso destro di Euridice; le braccia sono distese per entrambi e l'interazione è di tipo più deciso, dal momento che Hermes stringe il polso di Euridice. Dall'altro lato l'interazione si sposta verso l'alto, Euridice ed Orfeo non si toccano, si sfiorano. Di conseguenza il contatto tra i due sposi è solo accennato, il che conferisce una certa drammaticità alla scena. Non solo. La pateticità della scena è acuita dalla convergenza delle teste degli sposi, che creano quasi uno spazio intimo e chiuso nel quale aleggia il sentimento d'amore che li lega. Rompe questa armonia la figura di Hermes che, tirando il braccio di Euridice crea una crepa nel quadro idillico appena descritto e vi si inserisce come figura che spezza l'armonia. L'interazione con Hermes è ottenuta visivamente mediante il progressivo incurvamento delle figure a partire dal profilo pieno di Hermes fino alla frontalità di Orfeo.

Un elemento importante è costituito inoltre dalla maggiore separazione di Hermes ed Euridice, rispetto a quest'ultima e Orfeo. Questo dettaglio oltre a conferire maggiore drammaticità all'evento, poiché sposta l'attenzione verso l'intimità degli amanti,

166; Tomei 1997, n. 125; Tomei 1999, p. 470; Micheli 2004, p. 93, n. I.d; Gasparri, Tomei 2014, p. 315, n. 122 (G. Scarpati).

¹²²¹ Micheli 2004, p. 97.

¹²²² Kaschnitz Weinberg 1936, n. 400, tav. 74; Touchette 1990, p. 77, nota 1; Micheli 2004, p. 93, n. I.e.

¹²²³ Museo Nazionale di Atene. Karouzou 1969, n. 3775; Touchette 1990, p. 77, nota 1; Micheli 2004, p. 93, n. I.f; Delivorrias 2007, pp. 376-378, fig. 1.

¹²²⁴ Su queste differenze Micheli 2004, p. 95.

testimonia anche la separazione tra mondo dei vivi e mondo dei morti, che idealmente corre tra Hermes ed Euridice¹²²⁵. In questo senso si può interpretare anche l'impatto diverso dei gesti su descritti, poiché Hermes sta strappando Euridice dalla vita terrena, rappresentata metaforicamente in questo caso da Orfeo, che ella ha potuto solo sfiorare.

Le allusioni, i gesti e i personaggi hanno fatto da sempre propendere gli studiosi ad interpretare la scena riprodotta nella serie di rilievi neoattici come la rappresentazione artistica del tragico epilogo, cui fu condannata la disperata impresa tentata da Orfeo di riportare in vita la moglie Euridice. Arrivati alle soglie del mondo dei morti, Orfeo, che, dopo aver incantato i sovrani degli Inferi con il suono della sua lira, aveva ottenuto da questi il privilegio di riportare in vita l'amata a patto di dirigersi verso il mondo dei vivi senza mai voltarsi, trasgredì la promessa fatta e vide svanire davanti a sé l'anima dell'amata¹²²⁶. Si muove controcorrente invece Touchette 1990, secondo la quale il rilievo di Orfeo ed Euridice non deve essere interpretato come la rappresentazione della riconciliazione nell'Oltretomba dei due amanti ma piuttosto come il momento delle nozze. Ciò in ragione della mancanza di drammaticità percepibile nei gesti e nei volti ma anche in seguito ad un'attenta esegesi delle fonti letterarie. Infatti, la prima testimonianza della riconciliazione nell'Oltretomba dei due sposi è costituita da un passo dell'*Alceste* di Euripide¹²²⁷, che solitamente, soprattutto per effetto della IV *Georgica* di Virgilio, è stato interpretato in chiave negativa. Secondo Touchette invece nell'*Alceste* di Euripide non vi è alcun riferimento al tragico epilogo cantato da Virgilio e dunque non vi sono elementi per ritenere che Euridice non sia tornata nel mondo dei vivi. Allo stesso modo Platone¹²²⁸, Isocrate¹²²⁹ e altri autori successivi fino anche a Stazio sottolineano il felice esito dell'impresa di Orfeo. Dunque secondo la studiosa il prototipo del rilievo, qualora sia collegabile con la Grecia di epoca classica, non poteva rappresentare un evento funereo e luttuoso, bensì un episodio lieto del mito, quale il matrimonio dei due amanti. Dunque la scena coglierebbe il momento nel quale Orfeo scopre il volto di Euridice, scostandole il velo, mentre Hermes, dio liminare, preposto ai passaggi di *status*, simboleggerebbe il passaggio di Euridice da fanciulla a donna, sancito dal rito nuziale.

Questa tesi non ha trovato il consenso della critica, in particolare la Micheli¹²³⁰ ha sostenuto che non è possibile ribaltare l'interpretazione della scena, scindendola di fatto dal filo conduttore del ciclo dei *Dreifigurenreliefs*, importati come vedremo su tematiche drammatiche e legate alla morte, in quanto le fonti letterarie, non del tutto chiare¹²³¹, non fanno alcun riferimento ad Hermes, che non può essere ridotto ad elemento di raccordo. Hermes è infatti un dio liminare ma in nessun modo attestato e collegabile

¹²²⁵ Interessante la notazione della Harrison (Harrison 2002, p. 144), che individua in Hermes la rappresentazione metaforica dell'ingresso dell'Ade.

¹²²⁶ Verg., G. IV, 454-503; Ov., *Met.* X, 1-77; Ig., *Fab.* 164; Diod., IV, 25; Paus., IX, 30, 3.

¹²²⁷ Eur., *Alc.*, 357-362.

¹²²⁸ Plat., *Sym.* 279c.

¹²²⁹ Isoc., 11, 5-8.

¹²³⁰ Micheli 2004, pp. 97-98.

¹²³¹ Seppur vero che le fonti letterarie di epoca classica non fanno esplicito riferimento all'esito negativo dell'impresa, non si può escludere che gli autori più tardi non traggano ispirazione da fonti più antiche a noi non pervenute o a tradizioni già presenti nella Grecia classica.

con il matrimonio. D'altronde come detto il dio espleta chiaramente le sue intenzioni nel gesto perentorio di portar via Euridice. Nel caso si trattasse di un matrimonio Hermes dovrebbe accompagnare la donna nel significativo rito nuziale, simboleggiato dallo svelamento del volto. La figura di Hermes, inoltre, non è passiva come sostenuto da Touchette. Il dio è qui rappresentato in qualità di *psychopompos*, con il compito di accompagnare le anime dei defunti nell'Aldilà. In realtà in questa accezione non sono frequenti le rappresentazioni figurative nel V sec. a.C. La migliore e più eloquente testimonianza è costituita da una *lekythos* marmorea nella quale il dio accompagna per mano una donna, significativamente velata e con capo inclinato in avanti, mentre tre personaggi di diversa età, con ogni verosimiglianza la famiglia della defunta, il cui nome Myrrhine è noto dall'iscrizione, assistono alla scena¹²³².

Non si può inoltre trascurare l'antitetica gestualità che si instaura in relazione ad Euridice, che sembra rievocare il passo di Ovidio, nel quale si racconta come Orfeo, una volta giunto in vista del sole, si voltò, non fidandosi della promessa di Ade e lei scomparve per sempre, non prima, però, che egli avesse cercato, invano, di trattenerla. Non si può non rivedere nel gesto disperato e istintivo di Orfeo di volgere il braccio destro verso la mano di Euridice il tentativo estremo di trattenere Euridice. Ed è Virgilio a raccontare come Euridice, poco prima di scomparire nella "notte senza fine", emettendo parole di commiato, protenda le braccia verso Orfeo.

I rilievi della serie di Orfeo ed Euridice, i più famosi in virtù del fascino esercitato dall'esegesi della rappresentazione mitologica e in ragione del numero relativamente cospicuo di copie integre o ben conservate, sono stati messi in relazione quasi unanimemente, ad eccezione di Hofkers-Brukker¹²³³ e di Touchette¹²³⁴, con altre tre serie di rilievi. Si tratta di rilievi nei quali sono state riconosciute le rappresentazioni di: Teseo, Piritoo ed Eracle; Eracle nel giardino delle Esperidi; Medea e le Peliadi¹²³⁵.

Premettiamo che nessuna delle tre serie appena elencate presenta la medesima sintassi compositiva dei rilievi con Orfeo, Hermes ed Euridice, per il semplice fatto che le tre figure appena menzionate sono tutte in piedi, mentre nelle altre tre serie una figura è sempre seduta o abbassata. Nei rilievi di Teseo, Piritoo ed Eracle, Piritoo è seduto su una roccia con il corpo rivolto verso destra, dove è Teseo stante, ma volge la testa verso sinistra dove è Eracle, anch'egli stante, nudo e con clava in mano. In tal modo si crea una forte interazione tra le figure, corroborata dalla posizione delle mani: Eracle pone la mano sinistra sulla spalla di Piritoo, mentre quest'ultimo allunga la propria verso il braccio destro di Teseo.

Nella serie successiva l'eroe Eracle è spostato al centro, seduto nella stessa posizione nella quale nel rilievo precedente si trovava Piritoo. Alle sue spalle si staglia il

¹²³² Micheli 2004, p. 98.

¹²³³ Hofkers-Brukker 1967, pp. 38-48, che ha enucleato il ciclo con Medea e le Peliadi sia per lo stile che per il tema.

¹²³⁴ Touchette 1990, la quale si è pronunciata in favore di una completa autonomia delle quattro serie, in virtù del fatto che non esistono nessi tematici e compositivi così solidi.

¹²³⁵ Su queste tre serie e sulla loro ricostruzione attraverso le repliche frammentarie e lacunose vd. Micheli 2004.

grosso arbusto sul quale crescevano i pomi proibiti, custoditi dalle Esperidi, due delle quali, in posizione speculare, circondano Eracle, e portano con loro alcuni pomi offerti in dono all'eroe.

Mentre l'iconografia dei primi due rilievi è stata ricostruita attraverso la combinazione di più repliche frammentarie, l'ultima serie, che si riferisce all'episodio dell'uccisione del vecchio re Pelia, è nota da repliche intere. Il punto focale della rappresentazione è costituito da un calderone di forma emisferica posto su treppiedi, le cui maniglie circolari sono strette dalle mani di una Peliade, fortemente piegata in avanti. A chiudere il quadro della raffigurazione sono Medea, vestita con abiti orientali, sulla sinistra che reca un contenitore nelle mani, nel quale sono custodite le sue erbe magiche, mentre sulla destra, quasi in antitesi rispetto alle altre figure è una seconda Peliade, che, con pugnale nella mano destra portato vicino al mento, sembra riflettere su ciò che sta per avvenire, quasi dubitando del felice esito.

Tralasciando ora la discussione critica e tipologica delle serie non attestate in Campania, già ampiamente discussa nella letteratura archeologica e di recente da Maria Elisa Micheli, è necessario proporre una sintesi critica relativa alla tipologia, cronologia e derivazione dei modelli delle quattro serie, ripercorrendo in sintesi i diversi filoni interpretativi. Infatti, fin dai primi studi¹²³⁶, le quattro serie di rilievi sono state inserite in un ciclo scultoreo e dunque messe in stretta relazione sia dal punto di vista contenutistico sia da quello compositivo e iconografico. I rilievi a tre figure, noti esclusivamente da copie romane, che, in base all'analisi quantitativa degli esemplari, forniscono un dato importante sulla fortuna copistica che questi tre soggetti hanno ricevuto, presentano un'evidente coerenza morfologica, stilistica e formale, risultando, pertanto, sostanzialmente omogenei. Le dimensioni delle lastre, pur oscillando, rimangono piuttosto uniformi soprattutto per ciò che concerne il rapporto tra altezza e larghezza. Il dato più importante però è costituito dalla dimensione delle figure, che, nonostante il variare delle lastre, rimane approssimativamente invariata¹²³⁷. Questo è uno degli elementi principali a supporto dell'origine comune delle singole serie da rintracciare in epoca classica. Se le copie erano realizzate uniformemente era necessario l'utilizzo di un calco, forse realizzato da una bottega neoattica operante ad Atene in epoca augustea. Infatti i rilievi a tre figure sono realizzati esclusivamente su lastre, a differenza dei numerosi modelli neoattici riproposti su svariati supporti e in diversi moduli, e sono tutti inquadrabili tra la prima età augustea e l'età giulio-claudia.

Dal punto di vista iconografico e formale, la Micheli¹²³⁸ ha cercato di schematizzare l'alternanza delle figure e la loro disposizione in base al genere e allo schema compositivo. L'obiettivo è quello di tentare di spiegare un qualche ordine gerarchico tra i protagonisti: infatti è sempre l'uomo ad essere seduto mentre la donna è raffigurata in piedi in tutte le serie. Lo schema triadico, inoltre, prevede in tutti i rilievi il fuoco nel punto centrale, con la figura mediana che funge da cerniera così da creare una composi-

¹²³⁶ Götze 1938.

¹²³⁷ Vd. Micheli 2004, *tabella 1*.

¹²³⁸ Micheli 2004, pp. 88.

zione chiusa per la posizione delle figure poste ai lati, rappresentate l'una di fronte all'altra. La connessione tra le figure è indicata soprattutto dal gioco degli sguardi così come dai gesti e dalla posizione delle mani. L'isocefalia dei personaggi in piedi e la loro disposizione chiariscono la staticità dei personaggi e l'unità di tempo/spazio/luogo della scena e, dunque, si percepisce l'assenza di elementi narrativi. Ogni rilievo del ciclo fotografa infatti un momento a sé stante, concluso e fisso. Non vi è alcun legame tra le singole serie, se non negli atteggiamenti e nella ponderazione delle figure, che imprimono nel marmo un momento di passaggio in cui regna la staticità.

Le quattro serie, inoltre, esprimono una stessa volontà artistica attraverso modalità formali e stilistiche proprie di un grande scultore della fine del V sec. a.C. Lo testimoniano ad esempio il sobrio trattamento del drappeggio sulle gambe, dove le pieghe sono scandite da rigide scanalature a differenza del più marcato trattamento delle vesti sul busto, articolate in numerose pieghe. Le differenze compositive, che alternano ad una equilibrata compostezza e a una certa severità espressioni più agitate e patetiche, sono state imputate a diversi maestri-scultori, nonostante sia più verosimile pensare ad un unico grande artista, forse Alkamenes, che sintetizza con sapienza le esperienze partenoniche in una composizione eclettica quanto equilibrata nello spazio concluso di una lastra, che in questo crea un parallelo con la balaustra del tempio di Atena Nike. Si è concordi dunque nel ritenere che le repliche neoattiche si riferiscano ad un originale attico elaborato negli anni 20-10 del V sec. a.C. Uno straordinario esempio di rilievo iconograficamente simile e inquadrabile nello stesso arco cronologico è il rilievo con triade eleusina rinvenuto nel santuario di Eleusi. Dell'opera originale attica, come dei rilievi a tre figure, esistono repliche di epoca romana, che ne avvalorano il significato e la fama¹²³⁹.

Un elemento su cui il dibattito è ancora aperto e che ha diviso per decenni la critica archeologica riguarda l'aspetto contenutistico e tematico. Le quattro serie, infatti, per poter funzionare insieme devono necessariamente rispondere di un'interrelazione tematica che ne giustifichi la simultanea giustapposizione su un medesimo monumento. C'è un collegamento superficiale tra i vari temi legato alla tragicità dei personaggi, delle loro azioni e del loro destino. Sostanzialmente ciò che concordemente è accettato è l'alone di drammaticità entro il quale sono racchiusi i personaggi. Secondo Felten¹²⁴⁰ e Micheli¹²⁴¹, i quattro episodi, pur nella loro diversità, enunciano un unico paradigma mitico e ciò sarebbe sostenuto in relazione al continuo e costante pensiero della morte. In questo modo, però, risulta necessario ricostruire, in qualche caso forzatamente, il rapporto esistente tra i diversi soggetti in relazione alla morte ed il modo in cui essi assurgono a "modello" funerario, laddove i monumenti sepolcrali coevi attestano tutt'altro. Micheli¹²⁴², inoltre, in accordo con Meyer¹²⁴³, vede una progressione nelle storie rappresentate,

¹²³⁹ Micheli 2002 (con bibl.).

¹²⁴⁰ Felten 1975, pp. 56-60.

¹²⁴¹ Micheli 2004, p. 122.

¹²⁴² Micheli 2004, p. 123.

¹²⁴³ Meyer 1980, pp. 133-135.

legata però alla caducità della condizione umana, sempre sottomessa alla volontà divina. Più chiaramente, tuttavia, Micheli legge una sfumatura dell'aspetto mesto delle figure che da un'accezione funerea e mortuaria si sposta verso una più patetica e drammatica. Questa diversa percezione della componente psicologica dei personaggi e delle loro azioni fa propendere la studiosa verso una connessione con la sfera teatrale, pur non esistendo, per ognuna delle quattro serie, precisi collegamenti con singole tragedie o con cicli tetralogici inscenati da poeti a noi noti.

Se, dunque, Micheli, in maniera del tutto condivisibile, ha rintracciato come filo conduttore dei temi trattati nelle singole scene un'accezione patetica e drammatica, legata alla caducità della vita e alla impotenza della condizione umana rispetto al potere divino, altri studiosi hanno tentato di percorrere altre vie, spesso impervie. Mentre Thompson¹²⁴⁴ legge quattro esempi di rovesciamento patetico della fortuna, legati, come vedremo alla spedizione ateniese in Sicilia, Simon¹²⁴⁵ trova come comun denominatore l'impresa degli Argonauti, salpati con l'obiettivo di conquistare il vello d'oro. Secondo l'autrice, i personaggi sarebbero legati da un unico evento mitologico, poiché tutti hanno partecipato a quella saga. Interessante è anche l'interpretazione di Beschi, Bertocchi, e Polacco¹²⁴⁶ che vedono come tema trainante il limite tra la vita e la morte, mentre Meyer¹²⁴⁷ vi legge un contrasto tra la debolezza dell'umanità e il trionfo del bene. La studiosa ha inoltre sottolineato come i rilievi inscenino un momento di tragica attesa, il quale precede la "svolta" che segna il destino dei protagonisti. La stessa conferisce il ruolo di figura preminente ad Eracle, il quale assurge in tal modo a simbolo del superamento del limite umano.

Un aspetto che finora è stato tralasciato riguarda il tipo di personaggi e di luoghi in cui le scene sono ambientate. Non mi sembra scontato sottolineare come i personaggi siano tutti di origine barbarica e ai limiti del mondo greco o le loro azioni si svolgano in luoghi posti oltre i limiti della realtà o ai limiti del mondo conosciuto. Orfeo è un trace, la sua origine etnica è sottolineata dal berretto e dall'abbigliamento in generale, Medea è originaria della Cholchide e il suo particolare mantello lo denota, oltre al fatto che la scena non si svolge presso la corte di Giasone, di cui divenne moglie, ma a Iolco in Tessaglia, dove Pelia era re; Piritoo era il re dei Lapiti, un popolo dell'antica Tessaglia, da sempre posta ai limiti del mondo greco ed era perfino imparentato con i mitici centauri; l'ultima scena rappresenta invece Eracle, il quale con atteggiamento meditabondo attende che le Esperidi colgano i pomi nel loro giardino, posto anch'esso oltre i confini del mondo conosciuto, ad Occidente, irraggiungibile per qualunque essere umano, così come irraggiungibile erano la Cholchide ad Oriente dove si trova Medea e l'Oltretomba, dove si trovano Euridice e Piritoo. Dunque secondo il mio parere nella rappresentazione dei rilievi a tre figure, oltre ad una drammaticità degli eventi ed una pateticità dei personaggi, emerge con forza la componente liminare: i personaggi sono di origine non greca

¹²⁴⁴ Thompson 1952.

¹²⁴⁵ Simon 1954, pp. 210, 225 nota 5.

¹²⁴⁶ Beschi, Bertocchi, Polacco 1959.

¹²⁴⁷ Meyer 1980, p. 134.

e il loro status è ben sottolineato e la scena rappresentata si svolge in luoghi posti ai limiti della realtà. Una così forte ed evidente connotazione "barbarica" può forse influenzare le interpretazioni circa il luogo di originaria collocazione dei rilievi.

Arriviamo, dunque, ad enunciare in che modo gli elementi stilistici, formali e contenutistici si possano correlare al fine di individuare il monumento che ispirò la creazione di un tale partito decorativo.

Reisch¹²⁴⁸, conoscendo solo tre serie del ciclo, ipotizza che i rilievi decoravano una base per tripode, dedicata da un corego vincitore alle Dionisie. Allo stesso modo Curtius¹²⁴⁹ accoglie questa ipotesi e propone anche di identificare nell'offerente Agatone, vincitore nel 416 a.C. Tuttavia, pur ammettendo che esistessero basi di questo genere poste lungo la Via dei Tripodi, ad oggi non sono state ritracciate archeologicamente¹²⁵⁰. Interessante è anche l'ipotesi di Petersen¹²⁵¹, ripresa poi da Möbius¹²⁵², basata sull'idea che i rilievi decorassero la balaustra o parapetto di un monumento coregico, sul modello del tempio rotondo di Lisicrate. D'altronde le repliche romane presentano un'altezza alquanto prossima alle lastre che componevano la balaustra del tempio di Atena Nike, rendendo verosimile l'ipotesi.

Neumann¹²⁵³, Froning¹²⁵⁴, Harrison¹²⁵⁵, vanno invece controcorrente e pensano ad una destinazione votiva. Ha sostenuto recentemente questa tesi Olga Palagia¹²⁵⁶, che trova un immediato confronto stilistico quanto contenutistico in un rilievo votivo dell'Acropoli datato 420-410 a.C. con Eracle incoronato da Nike, tenuta in braccio da Atena. La figura di Eracle nella posa e nella capigliatura ricorda fortemente l'Eracle del rilievo con le Esperidi e il Piritoo del rilievo con Teseo¹²⁵⁷, mentre dal punto di vista tematico il rilievo dell'Acropoli sarebbe una testimonianza della temperie artistica degli anni finali del V sec. a.C., nei quali sono forti le allusioni all'immortalità e a temi relativi l'Aldilà. Secondo la studiosa, dunque, il rapporto che si instaura con il mondo ultraterreno non giustifica la connessione dei rilievi con un monumento funerario, poiché tale possibilità non è supportata dall'evidenza. Secondo la studiosa dunque i rilievi dovevano far parte di un unico monumento votivo legato al culto di Atena sull'Acropoli. La particolare iconografia non è del tutto un ostacolo dal momento che Eracle è connesso ad Atena, come dimostra il rilievo votivo su citato, Teseo è l'eroe attico per eccellenza, Medea fu sposa di Egeo, mentre Orfeo è spesso presente nella ceramica attica e il tema del trace con lira fu utilizzato come decorazione di una delle metope del tempio di Apollo a Bassae. A supporto della tesi di Palagia, si potrebbero citare due rilievi votivi

¹²⁴⁸ Reisch 1890, pp. 130-134.

¹²⁴⁹ Curtius 1947, p. 93.

¹²⁵⁰ Micheli 2004, p. 125.

¹²⁵¹ Petersen 1905, pp. 15-18.

¹²⁵² Möbius 1965, pp. 24-25.

¹²⁵³ Neumann 1979, pp. 52-53.

¹²⁵⁴ Froning 1981, pp. 49-51.

¹²⁵⁵ Harrison 2002, pp. 145-146.

¹²⁵⁶ Palagia 2009, pp. 38-43.

¹²⁵⁷ L'autrice in realtà avanza l'ipotesi che il rilievo dell'Acropoli e i prototipi originari con Piritoo, Teseo ed Eracle e lo stesso Eracle nel giardino delle Esperidi siano prodotti di una stessa bottega attica.

ateniesi, che dal punto di vista compositivo ricordano le serie di Orfeo ed Euridice e di Piritoo. Si tratta di un rilievo offerto da un carrettiere, che si fa raffigurare al cospetto di, da destra a sinistra, Epione, Igea e Asclepio¹²⁵⁸, in rapporto gestuale tra loro del tutto simile rispetto ad Hermes, Euridice e Orfeo; e di un rilievo, ancora una volta offerto ad Asclepio¹²⁵⁹, sul quale il dio è seduto al centro su una roccia, come Piritoo, e ai lati Igea e un eroe.

La proposta più suggestiva è stata, tuttavia, quella formulata da Thompson¹²⁶⁰, il quale ha ipotizzato che i rilievi decorassero i lati dei due ingressi dell'altare di Eleos nell'Agora di Atene. Diodoro Siculo¹²⁶¹ menziona l'altare in relazione alla cattura dei prigionieri ateniesi dopo la spedizione in Sicilia del 413 a.C., fornendo così lo spunto al Thompson per collegare gli aspetti drammatici e funerei dei rilievi con la sventurata impresa ateniese. In questo modo i quattro rilievi si sono prestati ad un'interpretazione allusiva dei diversi aspetti: il giardino dell'Esperidi alluderebbe alla spedizione, che oltrepassa i limiti umani; nel rilievo di Medea si inserirebbero le due posizioni contrapposte di Alcibiade e Nicia - le Peliadi - e Medea stessa rappresenterebbe la città di Segesta, popolata di barbari, che tradì Atene; Euridice incarna, invece, Atene, che da città fiorentissima viene sconfitta da Siracusa mentre l'altro stratega, Demostene, è impersonato da Eracle che assiste alla fine di Piritoo e Teseo. Sulla scorta dell'interpretazione proposta da Thompson, di recente Harrison¹²⁶² ha tentato di attribuire i rilievi alla decorazione del peribolo di Eracle nel demo di Melite, giustificando tale ipotesi con la prevalenza della figura dell'eroe tebano rispetto agli altri personaggi. Nonostante sia impossibile collegare architettonicamente i rilievi al peribolo dell'altare di Eleos, dal momento che la fase cui va riferita la sua costruzione è inquadrabile nel IV sec. a.C.¹²⁶³, resta comunque plausibile la corrispondenza tra episodi mitici e attualità trasposta nelle arti figurative, così come per lo stesso arco cronologico è stato dimostrato per il fregio del tempio dell'Ilisso¹²⁶⁴ e nel tempio di Atena Nike.

L'ipotesi che fino ad oggi ha riscosso il più ampio favore della critica concerne la possibilità di ascrivere i rilievi alla decorazione di un monumento funerario, legato ad

¹²⁵⁸ Museo Archeologico Nazionale, inv. 1341. Svoronos 1908-37, pp. 260-270, n. 1341; Süsserott 1938, p. 98; Walter 1941; Karouzou 1968, pp. 140-141, tav. 42, b; Beschi 1969-70, pp. 86 ss., fig. 1; Travlos 1971, fig. 183; Mitropoulou 1977, pp. 67-68, n. 134; Neumann 1979, pp. 49, 65, tav. 26a; Neumann 1979a, p. 8, fig. 14; Güntner 1994, p. 140, n. C24, tav. 20, 2; Edelmann 1999, p. 192, n. B51; Comella 2002, pp. 48-49, 197, n. Atene 86 (con altra bibl.); Kaltsas 2002, p. 140, n. 267.

¹²⁵⁹ Museo Archeologico Nazionale, inv. 1388. Svoronos 1908-37, pp. 333-334, n. 1388; Götze 1938, p. 270; Süsserott 1938, p. 103, 132; Hausmann 1960, p. 69, fig. 37; Karouzou 1968, p. 142; Beschi 1969-70, pp. 100-101; Mitropoulou 1977, pp. 52-53, n. 89; Neumann 1979, pp. 64-65; Wegener 1985, p. 296, n. 103; Güntner 1994, p. 145, n. C49, tav. 26, 1; Vikela 1997, pp. 196-197, tav. 25, 2; Comella 2002, pp. 49-50, 199, n. Atene 107 (con altra bibl.); Kaltsas 2002, p. 141, n. 269.

¹²⁶⁰ Thompson 1952.

¹²⁶¹ Diod., XIII, 22.

¹²⁶² Harrison 2002, pp. 144-146.

¹²⁶³ Gadbury 1992, p. 483, studia l'altare e stratigraficamente esclude la possibilità che queste serie di rilievi possano appartenere a quel monumento, poiché data il recinto dell'altare al terzo quarto del IV sec. a.C.

¹²⁶⁴ Beschi 2002 e Cropp 2003.

un tragediografo attico¹²⁶⁵. Secondo Micheli¹²⁶⁶, che richiama Langlotz¹²⁶⁷, non si può scindere l'accezione patetica, afferente alla sfera teatrale, da quella funerea e mortuaria che è chiaramente percepibile nelle scene di Orfeo ed Euridice e di Piritoo, ambientate nell'Oltretomba e alle sue porte, più sottesa in quelle di Eracle e Medea. Il legame con la sfera teatrale sarebbe poi avvalorato dalla ricorrenza delle tre figure, che potrebbe richiamare i tre personaggi previsti nelle rappresentazioni sceniche ateniesi. In virtù di ciò, secondo la studiosa, le lastre originali devono porsi a decorazione dei quattro lati di una base legata ad un monumento funerario, seguendo una tipologia attestata nel mondo greco negli anni finali del V sec. a.C. e caratterizzata da basi quadrangolari prive di decorazioni o che presentano in alcuni casi decorazioni su uno o due lati. Per lo più però queste decorazioni afferiscono alla sfera della vita quotidiana della donna o dell'uomo¹²⁶⁸. Dunque per questi aspetti i quattro rilievi devono essere ricondotti alla decorazione di un importante e celebre monumento funerario. I due studiosi però non si sbilanciano sul personaggio che ha ricevuto un tale onore, dal momento che i rilievi funerari di intellettuali nel IV sec. a.C. non hanno una connotazione mitologica, mentre sappiamo che la tomba di Sofocle fu decorata con un'immagine di Satiro con maschera e della tomba di Euripide sappiamo solo che fu eretta lungo la strada che collegava Atene con il Pireo¹²⁶⁹. In realtà però Micheli propone di indirizzare la ricerca verso un'altra sfumatura percepibile nell'accezione funeraria, prendendo spunto dall'interpretazione votiva dei rilievi, avanzata per la prima volta da Neumann. In questo senso la caducità e la fragilità delle umane sorti e la componente ultraterrena secondo la studiosa lascerebbero intravedere l'interdipendenza tra *euletheria* ed *eukleia* dei personaggi. I rilievi, dunque, potrebbero essere ricondotti, secondo questa visione, alla decorazione di un monumento celebrativo e memoriale, in conformità con i tempi, colmi di incertezza e instabilità, che già avevano generato i noti monumenti ai caduti.

Mi sento in questo caso di condividere le interpretazioni di Micheli circa la connessione con l'accezione votiva quale sfumatura della componente drammatica e funerea. Ciò che però è necessario aggiungere è l'aspetto "barbarico" e liminare delle raffigurazioni, che, come detto, possono influenzare e non poco le interpretazioni, pur tenendo presente la diffusa ambivalenza delle rappresentazioni figurative dello scorcio del V sec. a.C. Bisogna e bisognerà riflettere sulle ragioni che hanno portato a scegliere temi riguardanti personaggi dalla forte connotazione etnica non greca per un ciclo scultoreo di tale portata, soprattutto nel caso si percorra la strada che indirizza verso la collocazione dei rilievi nell'ambito della decorazione di un monumento funebre o di un monumento celebrativo.

Delivorrias ha di recente fornito un nuovo contributo circa il significato del monumento nell'ambito di un discorso indirizzato verso una destinazione funeraria dei ri-

¹²⁶⁵ Götze 1938, pp. 247-249; Fuchs 1959, p. 133; Möbius 1965, pp. 18-21; Langlotz 1977, pp. 94-112; Raeder 1994, pp. 388-389.

¹²⁶⁶ Micheli 2004, p. 126.

¹²⁶⁷ Langlotz 1977, p. 107.

¹²⁶⁸ Sui monumenti funerari ateniesi vd. Götte 2007a.

¹²⁶⁹ Micheli 2004, p. 128.

lievi. Nell'ottica di un'interpretazione più significativa riguardo ai rilievi a tre figure egli ritiene di non chiara definizione il sesso del defunto a cui il monumento è dedicato. Dal tema della raccolta dei frutti emerge un contenuto simbolico che rimanda ad una idea di continuità della vita dopo la morte; la pratica della raccolta - presente nella serie di Eracle con le Esperidi - si mostra certamente come esclusiva del genere femminile ponendo in risalto il ruolo peculiare della donna nella concezione degli antichi. Nel caso del monumento sepolcrale dei *Dreifigurenreliefs* sembra non essere casuale la presenza di un Eracle seduto al centro tra le Esperidi, in attesa di ricevere da loro i pomi; è possibile dunque si tratti di una chiara allusione al sesso maschile del defunto. Se si osserva il lato più suggestivo del monumento, si nota come la figura di Euridice cada enfaticamente al centro della composizione in stretto legame con il senso di solitudine che avvolge la figura di Orfeo. Vi è una simmetrica corrispondenza con la distintiva forza distruttrice della morte, interposta all'immortale Hermes, segnalando il suo antagonistico ruolo nel contesto della sintesi narrativa. Sul lato del monumento che ritrae Medea con le figlie di Pelia sorprende l'assenza di una prevedibile forma maschile, tuttavia l'invisibile presenza di un uomo appare celata e percepibile dalla conoscenza del mito e della sua ferocia. Il quarto lato dispiega l'impossibilità di ritorno dal regno dei morti avvalendosi della figura di Eracle accompagnato nelle tenebre dell'Ade dai suoi amici che occupano una precisa posizione al suo fianco pur senza rompere la logica del punto centrale della composizione, occupato da Piritoo, e i canoni legati ad una gerarchia iconografica data dalla figura predominante di Teseo. A questo punto lo spiccato senso di malinconia genera una sorta di stasi di fronte al problema della vita e della morte in un sistema narrativo dai ritmi tra loro opposti seppur armonici. Importante è inoltre il significato che l'autore conferisce alla presenza di Eracle e Teseo, che non può essere percepita come casuale. Da Cimone e successivamente negli sviluppi dell'iconografia si nota la chiara volontà di evitare antitesi che creino ostilità tra Atene e Sparta. Il proposito, richiamato alla memoria attraverso la relazione tra i due eroi, rimanda alla politica del defunto. Sarebbe, quindi, possibile accennare un'ipotesi di datazione del monumento funerario; vi è da stabilire se si tratti degli anni in cui si assiste all'avvicinamento di Eracle con Teseo nel primo decennio della guerra del Peloponneso o del catartico momento di riappacificazione avvenuto dopo la pace di Nicia. Non trova riscontri e soprattutto chiari elementi a sostegno, nello sviluppo delle ricerche, l'ipotesi di un possibile rimando al monumento sepolcrale di Pericle anticipato e suffragato dalla riflessione di Delivorrias.

Un'ultima ipotesi è stata avanzata di recente da Nulton¹²⁷⁰, il quale sfrutta le incertezze relative alle affinità tematiche, al difficoltoso inquadramento tipologico e al monumento greco classico di appartenenza in funzione di un "declassamento" dei modelli proposti nelle quattro serie. Infatti, secondo l'autore, le affinità tra le quattro raffigurazioni dal punto di vista tematico sono troppo labili, legate come sono al formato delle lastre e al numero dei personaggi. Nelle botteghe specializzate di sculture neoattiche non doveva essere difficile trovare un repertorio iconografico che permettesse di

¹²⁷⁰ Nulton 2009.

elaborare quattro nuovi modelli, dai temi affini ma non troppo correlati, da vendere sul mercato romano. Così l'autore ritiene che i *Dreifigurenreliefs* non siano copie di originali greci ma *Neuschöpfungen* di epoca augustea, realizzate ad Atene. D'altronde i soggetti presentati sulle lastre sono più volte citati nelle fonti letterarie di epoca augustea. Ad esempio la discesa agli Inferi di Teseo e Piritoo è menzionata due volte nell'*Eneide*, nella quale è presente anche l'episodio di Orfeo ed Euridice, citato anche nelle *Georgiche*. Ovviamente Ovidio nelle *Metamorfosi* concede ampio spazio a Medea e all'episodio di Eracle e le Esperidi.

L'autore confronta poi la dimensione di questi rilievi con i rilievi di Palazzo Spada, datati in epoca adrianea, che secondo Kampen¹²⁷¹ dovevano decorare nicchie poco profonde. Nel caso dei rilievi di Palazzo Spada non si è mai dubitato che si trattasse di motivi iconografici contemporanei e non desunti da modelli classici, mentre per i *Dreifigurenreliefs* l'ispirazione classica è ben evidente, nonostante, secondo Nulton, non vi siano paralleli adeguati nelle produzioni di V sec. a.C. I *Dreifigurenreliefs*, che siano copie o elaborazioni romane, si circoscrivono tutte ad un breve lasso di tempo che va dall'età augustea a quella giulio-claudia e possono sicuramente essere ascritte ad una singola bottega e Nulton sostiene che sia una bottega che lavora in centro Italia.

Alcuni scarsi dati circa la ricostruzione del ciclo scultoreo originario possono desumersi dall'analisi delle repliche romane. Come detto i rilievi risultano omogenei dal punto vista strutturale, poiché utilizzano sempre supporti costituiti da lastre¹²⁷². Queste sono di forma rettangolare, simili a metope e sono prive di bordi ad eccezione di un listello inferiore che funge da livello di calpestio. I rilievi con Medea hanno un listello che corre su tutti e quattro i lati mentre i rilievi di Napoli e Louvre con Orfeo ed Euridice e quello in collezione privata con Teseo¹²⁷³ hanno un listello superiore e gola rovescia posti superiormente. I rilievi presentano tutti una certa rastremazione verso l'alto, indice che erano configurati per una sistemazione architettonica che presupponeva una visione dal basso. Il fatto, inoltre, che il rilievo di Napoli fosse munito di iscrizioni dal valore didascalico e "culturale" rendeva necessaria la possibilità di essere viste da non troppo lontano, dunque era presumibile che i rilievi fossero esposti non troppo in alto rispetto al livello di calpestio.

Le repliche finora rintracciate sono circoscrivibili in tre periodi diversi, nella prima età augustea 20-10 a.C., nella piena età augustea, primi anni del I sec. d.C. e in età giulio-claudia. Secondo Micheli¹²⁷⁴ è possibile che le serie fossero replicate insieme e costituissero un ciclo adatto alla decorazione di ville suburbane, come si presume per i rilievi Spada e non solo. Secondo la studiosa questa ipotesi, concettualmente presumibile e prevedibile, si lascia giustificare attraverso l'esame stilistico delle copie, che seguo-

¹²⁷¹ Kampen 1979.

¹²⁷² Secondo Micheli 2004, pp. 119-120, la forma delle lastre denuncia una generica cronologia entro il I sec. d.C.

¹²⁷³ Micheli 2004, n. III.d.

¹²⁷⁴ Micheli 2004, p. 121.

no espedienti tecnici e stilemi tipici della temperie artistica augustea dei primi anni di regno e della sua fase più matura e forse in base alla provenienza.

2.13. *Paride ed Elena*

Una serie di rilievi in marmo riproduce una rappresentazione particolarmente cara alla cultura greca, vale a dire la persuasione di Elena. Una delle più importanti attestazioni di questo tipo è conservata al Museo di Napoli. Si tratta di una lastra già in collezione Carafa di Noja sicuramente proveniente da una residenza romana tra l'area vesuviana e Pozzuoli, benché non si conservino documenti di rinvenimento. La rappresentazione è bipartita in due gruppi di due figure. Sul lato destro è un giovane stante sulla gamba destra e poggiante su una lancia tenuta in alto con il braccio sinistro. Indossa una clamide avvolta intorno al collo e con lo sguardo osserva il gruppo di sinistra. A fianco è un fanciullo dalle ali spiegate, stante sulla destra, il quale appoggia la mano sinistra sulla spalla destra del giovane e pone la destra dietro, sul proprio fianco. Dall'altro lato è la protagonista della scena, Elena, seduta su un *diphros* con atteggiamento pensoso e vestita di chitone e *himation*. Seduta a fianco a lei è una donna di dimensioni maggiori, che avvolge intorno alle spalle di Elena il proprio braccio destro, ponendosi quasi di fronte a lei, mentre la mano sinistra è poggiata sul suo ginocchio sinistro, sollevando l'indice in direzione del gruppo di destra. La donna è vestita con chitone e *himation* che le copre il capo. Il chitone è maliziosamente slacciato sulla spalla sinistra, ricadendo così in basso tanto da lasciare scoperto parte del seno. Entrambe le figure femminili utilizzano un suppedaneo. Sulla sinistra è un alto pilastro, desinente in una sorta di base con doppia modanatura, sulla quale siede una figura femminile di piccole dimensioni. La donna indossa un lungo chitone e un *himation* avvolto intorno al bacino fino a coprire, girando dietro la schiena, il capo. Siede accavallando la gamba sinistra dietro il polpacchio destro, mentre con la mano destra scarica il peso del corpo su una colomba e con la sinistra solleva un lembo del mantello davanti al viso. Sul capo porta un copricapo di forma troncoconica, un *polos*.



Fig. 128: Roma, Musei Vaticani. Rilievo con persuasione di Elena (da Andreae 1998, tav. 204).



Fig. 129: New York, Metropolitan Museum. Frammento con Peitho (foto Museo).

La rappresentazione presente sul rilievo di Napoli, databile nella prima metà del I sec. a.C., richiama un rilievo del tutto simile per dimensioni, stile e iconografia, conservato presso i Musei Vaticani. La lastra, databile nello stesso arco cronologico e proveniente dagli *Horti* di Asinio Pollione, si caratterizza, tuttavia, per una forma più allungata, per effetto dell'aggiunta di un altro elemento, quale una grossa statua arcaistica di Apollo, che nella sinistra stringe un arco¹²⁷⁵. Purtroppo il rilievo si presenta in pessimo stato di conservazione, specialmente per ciò che concerne la superficie, profondamente abrasa e corrosa, probabilmente per effetto di una lunga esposizione agli agenti atmosferici¹²⁷⁶. Di una terza lastra dello stesso tipo doveva far parte, infine, un frammento appartenuto al fondo Rogers, proveniente dai dintorni di Roma ed oggi conservato presso il Metropolitan Museum of Art di New York¹²⁷⁷. Si conserva la parte superiore sinistra dell'originaria lastra con parte del bordo superiore e di quello sinistro e con l'intero angolo da essi formato. Nel campo figurativo si vede il pilastro con terminazione quadrata e modanata, sulla quale siede la figura femminile con *polos*, riprodotta con una

¹²⁷⁵ Marmo pentelico. Museo Pio-Clementino, inv. 867. Guattani 1785, pp. 41 ss., tav. 1; Amelung 1908, p. 150, n. 58d, tav. 16; Lippold 1951, pp. 21-29; Kahil 1955, p. 226, n. 171, tav. 35, 4; Fuchs 1959, p. 137 nota 85, p. 172, n. 19; Bieber 1961, pp. 152-155; Froning 1981, pp. 63-71; Neudecker 1988, p. 46, n. 443; Pietrangeli 1989, p. 163; Grassinger 1991, pp. 94-97; Faedo 1992, pp. 165-171, tav. 3c; Spinola 1996-1999, I, p. 74, n. 2; Golda 1997, p. 38 tipo *Aphrodite I*, p. 43 tipo *Eros I*; Andreae 1998, tav. 204, n. 58d (con altra bibl.); Napolitano 2013, fig. 2.

¹²⁷⁶ Guattani 1785, pp. 41 ss.

¹²⁷⁷ Marmo pentelico, inv. 10.210.27. Richter 1942, sixth room; Richter 1954, p. 81, n. 144; Kahil 1955, p. 227, n. 172; Bieber 1961, pp. 152-155; Froning 1981, pp. 63-71, tav. 16, 1; von Hesberg 1981a, p. 1175; Grassinger 1991, p. 94, nota 1; Napolitano 2013, fig. 3.

chiarezza documentaria che le altre repliche, a causa del pessimo stato di conservazione della superficie, non trasmettono.

Un'altra importante testimonianza campana presenta una variazione di questo schema compositivo. Sul cd. "Vaso Jenkins", di epoca antonina, infatti, sono rappresentati gli stessi gruppi di due figure ma, a differenza degli esemplari su lastre di Napoli e del Vaticano, il fanciullo alato è disposto diversamente e invece di accompagnare pacatamente il giovane clamidato - in questo caso senza lancia e con *pileus* sul capo - lo tira, quasi stratonandolo, per il braccio destro. Dall'altro lato la fanciulla di sinistra, che era ritratta in atteggiamento mesto con le braccia distese lungo il corpo è qui rappresentata con il capo poggiato sul braccio destro mentre la donna di destra, che con fare delicato indicava con il dito il gruppo di destra, qui solleva il braccio e palesemente sottolinea con il gesto la presenza del giovane. Questa stessa scena, seppur frammentaria e pesantemente integrata, compare su un cratere rinvenuto sull'Esquilino e conservato presso i Musei Capitolini¹²⁷⁸. Di questo cratere, datato intorno alla fine del I sec. a.C., sono antichi l'intera figura femminile di sinistra, la testa della seconda figura femminile, il fanciullo alato, la mano che stringe la lancia del giovane clamidato e i suoi piedi. Dunque, in questo caso, rispetto al "Vaso Jenkins", il giovane clamidato stringe la lancia nella sinistra.

La scena rappresentata sui rilievi neoattici è stato oggetto negli anni di numerosi studi che concordemente vi hanno riconosciuto la persuasione di Elena da parte del principe troiano Paride, con il supporto e la presenza di Afrodite, Peitho ed Eros¹²⁷⁹. L'identificazione dei personaggi giova della presenza, sulla replica di Napoli, dei nomi incisi in greco: la donna seduta sul pilastro è ΠΙΘΟ, Peritho, nome iscritto in alto a sinistra; il gruppo di sinistra è formato da ΑΦΡΟΔΙΤΗ, Afrodite che abbraccia ΕΛΕΝΗ, Elena, i cui nomi sono incisi sul pilastro e sopra la testa di Afrodite; infine del secondo gruppo è stata incisa solo la scritta ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ, soprannome di Paride¹²⁸⁰.

Resta ora da chiarire in maniera più puntuale il significato di questa rappresentazione e l'iconografia dei singoli personaggi, per concludere poi con un'analisi e una ricostruzione del modello iconografico cui si è attinto per la creazione di questo schema compositivo.

Sappiamo dalle fonti che Paride, sul monte Ida, dopo aver scelto Afrodite quale divinità più bella, ebbe come ricompensa del suo giudizio l'amore della donna più bella del mondo, Elena¹²⁸¹. Elena, tuttavia, era la regina di Sparta, moglie di Menelao e questa

¹²⁷⁸ Inv. M.C. 1200. Kahil 1955, pp. 227-228, n. 173, tav. 34, 2, 35, 2; Fuchs 1959, p. 53 nota 45, p. 137 nota 85; Häuber 1986, pp. 174, 185; Grassinger 1991, pp. 94-97, 190-192, n. 33 (con altra bibl.); Napolitano 2013, fig. 7a-b.

¹²⁷⁹ Si vedano soprattutto Kraus 1952; Kahil 1955; Fuchs 1959, pp. 137-138; Froning 1981, pp. 63-71; Grassinger 1991, pp. 94-97; Faedo 1992; Napolitano 2013 (la quale sorprendentemente non conosce, tra gli altri, le formulazioni di Grassinger e Faedo).

¹²⁸⁰ Su questo vd. de Jong 1987, il quale in realtà sostiene che *Alexandros* non è un soprannome, bensì il nome greco e "internazionale" del principe, a dispetto di Paride, nome troiano, utilizzato nell'ambito del suo regno.

¹²⁸¹ Ig., *Fab.* 92; Ov., *Her.* XVI, 149-152; Luc., *DDeor.* 20.

condizione implicava necessariamente di ricorrere ad un atto di forza per strappare la donna al suo ruolo naturale di moglie e regina. Paride, giunto con una scusa a Sparta, fu ospitato e festeggiato per nove giorni da Menelao, il quale dovendo partire per Creta lasciò il giovane ai servigi di Elena¹²⁸². È in questo momento che deve collocarsi la scena presente nei rilievi neoattici, poiché secondo le fonti, dopo aver sedotto Elena, i due amanti saccheggiarono il tempio di Apollo e fecero rotta prima verso l'isola di *Cranae*, dove avvenne la loro prima unione e poi in Fenicia, prima di giungere a Troia¹²⁸³.

Dunque, i rilievi neoattici svelano ciò che accadde a Sparta quando Menelao si assentò. L'opera di seduzione di Paride, in realtà, già iniziò al loro incontro, ma, come sappiamo dalle fonti, è grazie all'intervento di Eros, e all'intercessione di Afrodite, che Elena si innamorò del troiano¹²⁸⁴. Luciano di Samosata, in maniera ancor più chiara esplicita lo schieramento di dei che concorrerà all'impresa: Imeros riverserà su Paride ogni vezzo di Elena, Eros farà in modo che la regina spartana si innamori di Paride, rendendolo desiderabile ed amabile e infine giungerà la stessa Afrodite con le Grazie così che tutti insieme la persuadano¹²⁸⁵.

Pertanto, possiamo desumere che Elena, rappresentata seduta e in atteggiamento mesto mentre abbassa lo sguardo, sia incitata e indotta all'amore da Afrodite, rappresentata accanto a lei, con tratti che denotavano chiaramente il suo carattere divino. La dea avvolge, abbracciandola, la fanciulla entro la sua sfera divina, che è quella legata all'amore, e con gesto delicato indica Paride, fermo e stante nella sua rigogliosa bellezza. In questo senso entrano in gioco due fattori, di recente sottolineati da Napolitano, vale a dire il *logos*, la parola e lo sguardo. Afrodite usa le parole con lo scopo di indurre Elena al tradimento, chiedendole di guardare Paride. Non a caso, le su citate fonti, tramandano la promessa della dea fatta a Paride, secondo la quale quando Elena guarderà il troiano, inesorabilmente se ne innamorerà. Eros, secondo Euripide¹²⁸⁶, fa uscire il desiderio dagli occhi, mentre Afrodite suscita l'amore per mezzo degli occhi. Dunque è il potere seducente e persuasivo di Afrodite che induce Elena a guardare Paride, così da far scattare l'incantesimo dell'amore. Questo ruolo così invadente di Afrodite fungerà da giustificazione del tradimento di Elena¹²⁸⁷. Dall'altro lato è invece Paride, in atteggiamento eroico, stante sulla sua lancia, consigliato da Eros. Secondo le fonti, infatti, Paride è condotto a Sparta da Eros, che, pertanto, in questa scena è rappresentato al suo fianco. Significativamente sul "Vaso Jenkins" Eros strattona Paride, esprimendo un maggior coinvolgimento del figlio di Afrodite nell'innamoramento. In alto, sul pilastro è invece Peitho, la personificazione della persuasione. È sotto il suo sguardo e

¹²⁸² Ov., *Her.* XVI, 21-23, XVII, 74 ss., 83, 155 ss.; Apollod., *Epit.* III, 5; *Ciprie* in Proclo, *Crestomazia* I.

¹²⁸³ Ov., *Her.* XVI, 259-262; *Ciprie* in Proclo, *Crestomazia*, I; Paus., III, 22, 2; Apollod., *Epit.* III, 5; Hom., *Il.* III, 445.

¹²⁸⁴ Ig., *Fab.* 92; Ov., *Her.* XVI, 149-152; Luc., *DDeor.* 20.

¹²⁸⁵ Luc., *DDeor.* 20, 13-16.

¹²⁸⁶ Eur., *Hipp.* 525-526

¹²⁸⁷ Così Gorg., *Helen.* 15-19; Hdt. II, 112.

sotto la sua egida che si svolge la scena affinché l'amore trionfi. Spesso la dea accompagna scene nuziali e dunque rappresenta la divinità principale delle nozze¹²⁸⁸.

Dopo aver analizzato le fonti letterarie nel loro legame con la partitura iconografica, con il fine di ricostruire il significato della scena e identificare i diversi personaggi, è necessario passare ad osservazioni di carattere iconografico.

Partiamo dagli elementi che costituiscono la cornice ambientale in cui si svolge la scena. Sui rilievi di Napoli e del Vaticano e sul frammento di New York è attestata la presenza di un pilastro sormontato da una figura femminile, interpretata come Peitho. Secondo Fuchs¹²⁸⁹ e Bieber¹²⁹⁰ tale elemento risulterebbe un'aggiunta del copista neoattico e non avrebbe alcun legame con il modello originario. Al contrario, come già avallato da Amelung¹²⁹¹, Lippold¹²⁹², Kahil¹²⁹³ e Napolitano¹²⁹⁴, il pilastro funge da quinta architettonica che permette di ambientare la scena. Lo testimonia la ricorrenza di simili elementi strutturali nella ceramica vascolare di V e IV sec. a.C., come ad esempio su un cratere del Museo Nazionale di Gravina¹²⁹⁵ della fine del V sec. a.C. dove compare Eros su un pilastro o su *epinetron* del Museo Nazionale di Atene del 425 a.C. nel quale Afrodite è seduta davanti ad un pilastro e di fronte, stanti, sono Eros e Peitho¹²⁹⁶. È necessario citare poi una *lekythos* a figure rosse, datata verso la fine del V sec. a.C. e conservata al Getty Museum di Malibu¹²⁹⁷, nella quale è rappresentata Elena seduta con lo specchio e Paride che le giunge alle spalle e l'abbraccia. Alle spalle è un alto pilastro allusivo della porta di Sparta e sopra i due amanti è Afrodite su carro trainato da due eroti.

La presenza di un pilastro in una composizione di gusto classicistico, che prevede solitamente uno sfondo neutro, è indicatore di una volontà di contestualizzare la scena. Ad esempio sono attestati pilastri con statue di divinità nel rilievo Loulè tipo A rinvenuto ad Ercolano e nella serie dei rilievi deliaci, dove due pilastri, uno con tripode e l'altro con statua di Apollo, indicano un'ambientazione di tipo santuarioale. A questo si deve aggiungere che nel rilievo del Vaticano sulla destra è una statua arcaistica di Apollo che stringe un arco¹²⁹⁸, la quale ha indotto alcuni studiosi a ritenere che la scena della persuasione di Elena fosse avvenuta presso un santuario di Apollo. Amelung¹²⁹⁹ pensa ad Amicle presso Sparta, ove era il santuario di Apollo *Amyklaïos*, nel quale

¹²⁸⁸ Hor., *Ep.* I, 6, 36; Plut., *Quaest. Rom.* II.

¹²⁸⁹ Fuchs 1959, p. 137.

¹²⁹⁰ Bieber 1961, p. 153.

¹²⁹¹ Amelung 1908, n. 151.

¹²⁹² Lippold 1951, p. 24.

¹²⁹³ Kahil 1955, p. 255, nota 2, la quale ritiene che nelle riproduzioni vascolari si sia preferito riprodurre Peitho stante e non su un pilastro per ragioni di ordine compositivo, in relazione alle dimensioni in altezza dei vasi, che avrebbero creato un scompenso nella raffigurazione.

¹²⁹⁴ Napolitano 2013, p. 285.

¹²⁹⁵ LIMC IV (1988), s.v. *Helene*, p. 516, n. 76 (L. Kahil, N. Icard).

¹²⁹⁶ Shapiro 1993, 105-106, fig. 47; Smith 2011, p. 156, n. VP 19, fig. 5.6 (con bibl. prec.).

¹²⁹⁷ Baggio 2002, pp. 189-197, figs. 1-4; Soldner 2007, pp. 223-25, figg. 280-282

¹²⁹⁸ Su questa figura vd. Grassinger 1991, p. 107, nota 3.

¹²⁹⁹ Amelung 1908, n. 151. La stessa tesi è seguita da Grassinger 1991, p. 95.

secondo una tradizione parallela si sarebbe consumato il rapimento¹³⁰⁰. Per supportare l'ipotesi di un'originaria presenza nel prototipo greco della statua di Apollo, Lippold¹³⁰¹ e Froning¹³⁰² hanno evidenziato la poca organicità della lastra di forma quadrata di Napoli a scapito della più congrua forma rettangolare della lastra del Vaticano. Un'altra ipotesi, avanzata da Guattani¹³⁰³ e ripresa di recente da Napolitano¹³⁰⁴, per ritenere originale la presenza della statua, colloca la scena nel santuario di Apollo Sminteo a Troia, nel quale, secondo un racconto tramandato dal lessico Suda, si sarebbe recato Paride su ordine del padre Priamo per interrogare l'oracolo e qui avrebbe visto per la prima volta Elena. Tuttavia, Napolitano non crede solo ad una vera e propria ambientazione troiana dell'episodio, ma piuttosto attribuisce un qualche potere evocativo alla statua, che permetta all'osservatore di circoscrivere immediatamente la narrazione entro i confini troiani. Allo stesso modo secondo Maria Elisa Micheli¹³⁰⁵ l'*eikon* di Apollo, al pari della figura di Afrodite, contribuisce a creare quell'ambientazione sacra in cui gli uomini si muovono sotto la tutela degli dei. Dunque in questo caso Apollo avrebbe il medesimo ruolo di Afrodite, testimonierebbe il favore che egli riserva alla stirpe troiana. Secondo Faedo¹³⁰⁶, infine, non è possibile pensare ad una ubicazione della scena in un santuario apollineo dal momento che nessuna fonte ne fa menzione. Si tratterebbe invece, secondo la studiosa, di un richiamo al rapporto privilegiato che intercorre tra Paride e il dio delfico.

In questo senso bisogna precisare alcune cose, nonostante non sia possibile giungere ad una chiara definizione della questione a causa della scarsità della documentazione. Se da un lato, come accennato, la presenza del pilastro deve necessariamente coincidere con un'ambientazione di carattere santuarioale, dall'altro tale notazione sarebbe del tutto vacua di significato, qualora non fosse supportata da altri elementi. È in questi termini che risulta evidente la connessione tra il pilastro e la statua di Apollo ai fini di una chiara definizione ambientale, supportata sul cratere dei Musei Capitolini da un tralcio di alloro, albero sacro ad Apollo, sopra le teste dei personaggi. Tuttavia, come vedremo oltre, la scena di persuasione di Elena attestata sui crateri dei Musei Capitolini e sul "Vaso Jenkins" elimina questa componente, sostituendola con altri personaggi e allo stesso modo tali elementi non compaiono nella documentazione fornita dalla produzione vascolare attica. Dunque, il pilastro e la statua di Apollo devono essere addotti all'opera di un'officina neoattica tardo-ellenistica che ha utilizzato il modello, che in seguito descriveremo, della persuasione di Elena, aggiungendo notazioni di carattere ambientale, con il fine di rendere più ricca la scena. Ciò in realtà non accade di sovente e spesso i rilievi neoattici risultano eccessivamente criptici ad una lettura iconografica della scena, poiché vengono replicati anche solo piccole porzioni

¹³⁰⁰ Ov., *Ars* II, 5; Stat., *Ach.* I, 20.

¹³⁰¹ Lippold 1951, p. 27.

¹³⁰² Froning 1981, pp. 65-67.

¹³⁰³ Guattani 1785, p. XLIII.

¹³⁰⁴ Napolitano 2013, p. 289.

¹³⁰⁵ Micheli 2008, p. 66.

¹³⁰⁶ Faedo 1992, p. 166.

del modello originario. Altresì nel caso dei rilievi deliaci è ben evidente la volontà di contestualizzare e ridefinire il contesto ambientale in cui si svolge la scena e risulta pertanto un ottimo termine di paragone. Inoltre non è detto che nella costruzione di questo schema compositivo non abbia giocato un ruolo il repertorio dei rilievi di carattere dionisiaco o erotico, nel quale Arianna o una figura femminile attende un giovane scortato da Eros, come ad esempio il famoso vaso Portland¹³⁰⁷. Anche in questi casi spesso la cornice paesaggistica della scena amorosa è costituita da pilastri, colonne e basi con statue. In ogni caso la documentazione a nostra disposizione è così scarna da non permettere una ipotesi che esuli dal campo delle congetture.

Sul lungo pilastro siede Peitho, la personificazione della persuasione. La dea è attestata ad Atene soprattutto attraverso le testimonianze vascolari oltre che in numerose fonti letterarie. Solitamente Peitho accompagna Afrodite nel culto e nell'arte a partire dalla seconda metà del VI sec. a.C. per poi divenire popolare nel V e nel IV sec. a.C.¹³⁰⁸ Un culto importante, in qualche modo isolato seppur sempre legato ad Afrodite, è testimoniato nel santuario di Afrodite *en Kepois* presso Daphni e sull'Acropoli di Atene nel santuario di Afrodite *Pandemos*¹³⁰⁹. Questa divinità accompagna spesso Afrodite ed altre divinità nelle rappresentazioni vascolari in cui è riprodotta la persuasione di Elena ma anche nelle altrettanto diffuse scene in cui Elena è ripresa da Menelao a Troia¹³¹⁰. Si vedano ad esempio due attestazioni, importanti anche per le successive analisi iconografiche: un'*hydria* a Berlino attribuita al pittore Jena con l'incontro di Paride ed Elena alla presenza di Eros, *Habrosyne* e Peitho¹³¹¹ e un *amphoriskos* del pittore Heimarmene, decorata con la persuasione di Elena¹³¹². In quest'ultimo caso, soprattutto, Peitho è posta proprio alle spalle del gruppo formato da Afrodite ed Elena, nel luogo in cui nei rilievi neoattici è il pilastro sormontato dalla stessa dea. Solitamente tuttavia Peitho è rappresentata come una donna stante con capelli legati in una fascia mentre nel caso dell'*epinetron* del Museo di Atene sia Afrodite che Peitho sono sedute, rispecchiando probabilmente l'iconografia delle statue di culto del santuario di Afrodite *Pandemos* sull'Acropoli. Dunque, Peitho non compare mai nelle forme e nella posa che si osserva sui rilievi neoattici. Anche l'aggiunta del *polos* sembra stonare in una composizione di questo tipo. Questo stesso attributo, comune a molte rappresentazioni di divinità di epoca greca, è indossato alla fine del II sec. a.C. da un'altra personificazione, vale a dire *Oikoumene*, presente sul rilievo di Archelaos di Priene¹³¹³. Questa figura sembra più essere costruita sull'immagine di Afrodite e poggia sulla colomba, animale sacro alla dea. Nell'accavallamento delle gambe e nel casto gesto di

¹³⁰⁷ Vd. soprattutto Simon 1957; Polacco 1984; Schwarz 1992.

¹³⁰⁸ In generale LIMC VII (1994), s.v. *Peitho*, pp. 242-250 (N. Icard-Gianolino); Borg 2002, pp. 58-71.

¹³⁰⁹ Rosenzweig 2004, pp. 82-91; Smith 2011, pp. 55-56 (con bibl. prec.).

¹³¹⁰ Su queste rappresentazioni qui non trattate vd. Hedreen 1996; Stansbury-O'Donnel 2014.

¹³¹¹ V.I. 3768. Smith 2011, p. 170, n. VP 56 (con bibl. prec.).

¹³¹² Inv. 30036. Shapiro 1993, p. 228, figg. 151-154, 186; Böhr 2000, pp. 112-113, figg. 4-5; Rosenzweig 2004, fig. 7; Smith 2011, pp. 154-155, n. VP 16 (con bibl. prec.); Schwarzmaier 2012; Napolitano 2013, fig. 5.

¹³¹³ Vd. capitolo 2.8.

coprirsi il volto con il mantello ricorda il modello classico della Penelope dei Musei Vaticani¹³¹⁴. Tuttavia la postura della figura, che si presenta seduta e con il peso del corpo scaricato sul braccio ritratto, e l'abbigliamento, che prevede il mantello poggiato sulle gambe, pongono la figura di Peitho in diretta connessione con la Musa Euterpe attestata sul rilievo di Archelaos di Priene¹³¹⁵ e su un rilievo rinvenuto nella villa di Erode Attico a Loukou in Arcadia e datato nella prima metà del II sec. a.C.¹³¹⁶ Soprattutto in quest'ultimo caso la Musa non siede su di una roccia ma su una sorta di pilastrino o piccola base desinente in una modanatura liscia sporgente, che per molti aspetti ricorda il pilastro su cui siede la personificazione della persuasione. La stessa immagine ricorre inoltre su una coppa d'argento rinvenuta a Wardt-Lüttingen, nella quale Grassinger¹³¹⁷ ha voluto riconoscere Giasone che offre doni nuziali a Creusa, la quale è seduta, rivolta verso sinistra, su un seggio e poggia il peso del corpo inclinato all'indietro sul braccio sinistro teso.

Il gruppo focale della scena è costituito da Elena e Afrodite. La fanciulla, figlia di Zeus, è rappresentata in un atteggiamento mesto e pensoso, il capo abbassato e la schiena incurvata. In Elena si rivede l'iconografia più diffusa in epoca classica relativa alle donne in procinto di sposarsi, come si può vedere nelle rappresentazioni vascolari, o nelle donne rappresentate in qualità di mogli nelle stele funerarie della seconda metà del V sec. a.C.¹³¹⁸, sedute con una gamba più avanzata dell'altra su un *diphros* e su un poggiapiedi. Tra queste, una su tutte, si può citare la nota stele di *Hegeso* del Museo Nazionale di Atene¹³¹⁹, ma anche una stele di Verona¹³²⁰, che nella disposizione del mantello e delle mani ricorda il modello utilizzato per riprodurre la regina di Sparta, e la stele di *Phrasikleia* del Museo Nazionale di Atene¹³²¹. La figura di Afrodite velata, seduta su un *diphros*, divaricando la gamba destra oltre la sinistra, e vestita di un chitone slacciato che lascia intravedere parte del petto, è chiaramente riconducibile nella sua elaborazione iconografica al fregio Est del Partenone, dal quale deriva anche la statua di culto fidiaca dei santuari di Afrodite *en Kepois* e di Afrodite *Pandemos*, rintracciabile nelle numerose copie romane del tipo Agrippina-Olympia¹³²². Si veda in questo senso il rilievo rinvenuto sull'Acropoli di Atene¹³²³, che rappresenta la parte centrale di un'Afrodite seduta su un *klismos* ma con busto di prospetto, la quale poggia il braccio destro sullo schienale. Tale rilievo è stato messo in relazione con il santuario di Afrodite su

¹³¹⁴ Kader 2006.

¹³¹⁵ Vd. capitolo 2.8.

¹³¹⁶ Tripoli, Museo Archeologico, inv. 18. Spyropoulos 1993; Schneider 1999, p. 122, n. 5; Spyropoulos 2006, pp. 78-80; Gobbi 2008.

¹³¹⁷ Grassinger 1997.

¹³¹⁸ Sulle stele funerarie vd. la sintesi di Catoni 2005, con bibl.; sui vasi vd. in generale Baggio 2002. Grassinger 1991, p. 95, collega la sovrapposizione tra il pilastro di Peitho e la gamba posteriore del *diphros* alla stessa sovrapposizione che si nota con la cornice dei *naiskoi* entro i quali sono rappresentate le stele funerarie attiche. Tale elemento in realtà è comune ai rilievi di tardo V sec. a.C.

¹³¹⁹ Kaltsas 2002, p. 156, n. 306 (con bibl. prec.)

¹³²⁰ Ritti 1981, pp. 89-90, n. 36.

¹³²¹ Clairmont 1993-95, II, p. 667, n. 2750.

¹³²² Gasparri 2000 (con bibl.). Da ultimo Despinis 2008.

¹³²³ Mitropoulou 1977, p. 55, n. 94; Comella 2002, p. 56, 194, n. Atene 58.

menzionato e ad esso se ne può forse collegare un altro molto interessante ma purtroppo fortemente danneggiato, conservato al Museo dell'Acropoli di Atene¹³²⁴, nel quale una figura femminile è seduta nella stessa posa dell'Afrodite e di fronte è una figura maschile stante, forse Ares. In questo caso lo schema compositivo sembra richiamare la coppia Afrodite-Paride dei rilievi neoattici.

Nel caso dei rilievi neoattici, tuttavia, il tipo di Afrodite seduta modifica la sua impostazione frontale per accogliere la seconda figura, cioè Elena. Questo schema compositivo è noto attraverso l'importante testimonianza fornita dall'*amphoriskos* di Berlino, nel quale è riprodotta una scena del tutto simile a quella in esame. Infatti al centro sono Afrodite seduta ma rivolta verso sinistra ed Elena, velata, che con la sinistra tira il mantello cercando di coprirsi e siede sulle gambe della dea. Si tratta in questo caso di una riproduzione di un gruppo iconografico, seppur variato nella disposizione, già noto nel 430 a.C., epoca in cui è datato il vaso¹³²⁵. Uno schema del tutto simile è riprodotto anche in due pitture vesuviane. La prima è costituita da una pittura della casa del *Sacerdos Amandus* a Pompei¹³²⁶, collocata nell'edicola del cubicolo, nella quale compare Elena di profilo, con capo abbassato, velata e con mani poggiate sulle cosce, e a fianco siede Afrodite di prospetto, a capo scoperto, con ventaglio in mano. Di fronte il giovane troiano incede tirato da un piccolo Erote. Una pittura simile, che rompe tuttavia il legame tra Eros e Paride è presente ad Ercolano¹³²⁷. Dunque è evidente come lo schema figurativo di Afrodite ed Elena derivi da modelli di V sec. a.C. e sia stato utilizzato, con diverse varianti, come la postura dei corpi e la presenza del velo sulla testa di Elena, sia nella pittura vascolare greca che nella pittura ad affresco di epoca romana.

A ciò è necessario aggiungere che la figura di Afrodite veste un chitone altocinto, così come Peitho, elementi che collidono con il modello classico. Grassinger¹³²⁸ ha giustamente notato delle somiglianze con alcune rappresentazioni di Muse, come quelle presenti sul rilievo di Achelaos o sulla base di Alicarnasso¹³²⁹, o di Ninfe, come quella presente nella lastra 8 del fregio di Telefo sull'altare di Pergamo¹³³⁰. In special modo bisogna nuovamente citare la Musa Euterpe dei rilievi di Archelaos e di Loukou nei quali la dea indossa un chitone altocinto che lascia scoperta la spalla sinistra, ricadendo sul braccio. Tuttavia, nonostante alcune Muse sedute usino il motivo del chitone slacciato che scopre parte del seno, è Afrodite, soprattutto a partire dal fregio del Partenone, ad utilizzare questa iconografia. In questo caso, pertanto, ritengo che il modello utilizzato per riprodurre le immagini di Afrodite e Peitho debba essere ricercato nel terzo quarto del V sec. a.C. Solo successivamente, nella redazione tardo-ellenistica, si sono combinati gli elementi classici con altri di stampo ellenistico.

¹³²⁴ Walter 1923, p. 121, n. 264; Vikela 1997, p. 183.

¹³²⁵ Per un'analisi dettagliata vd. Schwarzmaier 2012, pp. 20-21.

¹³²⁶ Kahil 1955, p. 230, n. 175; *PPMI* (1990), p. 586; Napolitano 2013, pp. 282-283, fig. 9.

¹³²⁷ Kahil 1955, p. 231, n. 176; Napolitano 2013, p. 283.

¹³²⁸ Grassinger 1991, p. 96.

¹³²⁹ Su questo vd. capitolo 2.8.

¹³³⁰ Vd. in generale *Fregio di Telefo* 1996, in particolare il contributo di Heres 1996.



Fig. 130: Berlino, Staatliche Museen. Amphoriskos del pittore Heimarmene (da Schwarzmaier 2012, fig. 12)

Il gruppo costituito da Paride consigliato ed esortato da Eros costituisce il perfetto *pendant* del primo gruppo. Infatti come Afrodite seduce con le sue parole ammalianti Elena, così Eros convince Paride a compiere l'insano gesto, infondendogli il seme dell'amore. Lo schema compositivo di Paride ed Eros lo si ritrova nel già menzionato *amphoriskos* di Berlino, nel quale, tuttavia, si riscontra una sostanziale differenza nelle due figure. Il principe troiano non è fermamente stante e non appoggia il peso del corpo ad una lancia fissa al suolo, bensì sembra incedere, pur mantenendo lo sguardo basso. Ugualmente Eros non manifesta una molle e sinuosa disposizione del corpo, ma si inchina davanti a Paride, quasi pregandolo. Infine sull' *amphoriskos* si conservano poche lettere del nome del personaggio alato che risulta ricostruibile come Imeros. Dunque nella redazione di epoca classica la divinità che assisteva Paride era Imeros, come è idealmente narrato da Luciano.

Un gruppo simile si riscontra ancora su un'*oinochoe* del Museo Nazionale di Atene, nella quale una donna seduta con lira, forse Elena, attende Paride ed Eros¹³³¹. Paride in questo caso sembra essere maggiormente aderente al tipo osservato nei rilievi neoattici, poiché è stante sulla gamba destra e solleva il braccio sinistro per appoggiarsi alla lancia. Ugualmente Eros è sinuosamente poggiato al troiano ed indica con la mano destra la donna seduta.

La figura di Paride è costruita sulla base di una disposizione chiastica delle membra, che prevede la gamba destra portante cui si contrappone il braccio sinistro piegato a sollevato per poggiare il peso su una lancia, che in realtà nelle due lastre di Napoli e del Vaticano non è resa nel marmo. La gamba sinistra invece è flessa e scartata in avanti, mentre il braccio destro è rilassato e portato lungo il corpo. Questa disposizione del corpo si ritrova in un rilievo di produzione attica datato intorno al 400 a.C., conser-

¹³³¹ Kahil 1955, p. 160, n. 118; LIMC IV (1988), s.v. *Helene*, n. 92 (L. Kahil, N. Icard).

vato a Parigi ma proveniente da Gortyna¹³³², sul quale è rappresentato Asclepio in trono al fianco di Igea stante e di fronte a lui Asclepiade, il quale presenta la medesima disposizione dei piedi - il destro interamente di profilo, il sinistro di tre quarti -, delle gambe e del corpo rispetto a Paride. L'unica differenza riscontrabile è relativa alla clamide, che nel Paride presenta uno sbuffo in prossimità del petto e ricade dietro la schiena formando un bordo arcuato, mentre nel rilievo cretese il bordo è dritto e sul petto non vi è che la fibula che unisce i lembi del mantello. La stessa disposizione del corpo si riscontra su un rilievo ateniese conservato a Palermo e datato alla fine del V sec. a.C.¹³³³, nel quale sono rappresentati Afrodite e Ares. Quest'ultimo mostra la stessa ponderazione del corpo e la stessa disposizione delle gambe e dei piedi, mentre, per la lacuna presente, non è possibile sapere se il braccio sinistro fosse alzato. Non si può escludere che tale modello sia stato elaborato in funzione di una rappresentazione del dio Ares, poiché anche Charbonneaux ha visto il dio in quello che prima abbiamo descritto come Asclepiade. Inoltre l'impostazione del corpo si rispecchia in una statua a tutto tondo nota da alcune repliche e varianti tra cui una da Cartagena, nelle quali è ripetuto lo schema iconografico del braccio sinistro sollevato e poggiante su una lancia e del destro rilassato¹³³⁴. Tuttavia, tale modello, che denota ascendenze policletee, verrà riutilizzato e rielaborato con gusto eclettico nel II sec. a.C. per rappresentare un sovrano ellenistico nella statua bronzea di Palazzo Massimo¹³³⁵.

Molto interessante risulta la figura di Eros, che, come noto nel V sec. a.C., a partire soprattutto dal fregio fidiaco del Partenone, è rappresentato con fattezze adolescenziali, prima di divenire in età ellenistica un bambino con funzione puramente decorativa. In questo caso il dio ha un ruolo decisivo nella vicenda mitica e nella sua struttura formale ricorda esempi prassitelici della prima metà del IV sec. a.C., quale l'Apollo sauroctono, di cui si conosce una variante che riproduce non a caso proprio Eros, per le dimensioni più ridotte del corpo e per la presenza delle ali dietro la schiena¹³³⁶. D'altronde però la presenza di un Eros iconograficamente del tutto simile a quello attestato sui rilievi neoattici nell'*oinochoe* di Atene induce a pensare all'esistenza di un modello già nel V sec. a.C. Uno schema iconografico che ricorda nella disposizione del corpo e soprattutto delle gambe l'Eros dei rilievi neoattici si osserva su un rilievo votivo del Museo Nazionale di Atene, sul quale è rappresentato Eracle¹³³⁷. L'eroe sporge il corpo in avanti e scarta all'indietro la gamba sinistra flessa, mentre pone il braccio destro dietro la schiena. In questo il rilievo riproduce esattamente lo schema dell'Eros, ma se ne di-

¹³³² Dohrn 1957, pp. 35, 60, tav. 2, a; Fuchs 1961, pp. 175-176, nota 40, tav. 77; Charbonneaux 1963, pp. 122-123, n. 753; Mitropoulou 1975, p. 61, n. 42; Edelmann 1999, p. 195, n. B73; Comella 2002, pp. 90, 212, n. Gortyna 1.

¹³³³ Mitropoulou 1975, pp. 35-36, n. 21; Mitropoulou 1977, pp. 37-38, n. 47; Edelmann 1999, p. 210, n. E13; Comella 2002, pp. 63, 204, n. Atene 172.

¹³³⁴ Wünsche 1972; Trillmich 1979. Per una replica utilizzata per ritrarre Traiano proviene da *Gades*, vd. Ojeda 2010, pp. 274-275.

¹³³⁵ Gasparri, Paris 2013, pp. 112-114, n. 61 (A. Ambrogi), con ampia bibl. prec.

¹³³⁶ La replica è a New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 24.97.14. Preisshofen 2002, pp. 105-6, tavv. 62-63; *Praxitèle* 2007, p. 359, fig. 249.

¹³³⁷ Inv. 1404. Comella 2002, pp. 122, 199, n. Atene 111; Kaltsas 2002, p. 139, n. 266.

scosta per la posizione del braccio sinistro. Un altro rilievo che presenta una simile ponderazione del corpo, ad eccezione delle braccia, impegnate in diversi movimenti, è in un rilievo conservato a Parigi e probabilmente proveniente da Atene¹³³⁸, nel quale due offerenti padre e figlio si presentano al cospetto forse di Teseo. Entrambi i rilievi, databili tra la fine del V e l'inizio del IV sec. a.C., si riferiscono al culto legato all'efebia, nel quale si veneravano Eracle *Alexikakos* e Teseo¹³³⁹.

Il cratere dei Musei Capitolini e il puteale di Cardiff costituiscono per diversi aspetti delle varianti. Il puteale presenta un Paride senza lancia e con cappello frigio, in una ponderazione e in aspetto che ricordano le pitture di Ercolano e Pompei. Allo stesso modo Eros, seppur ancora fanciullo, nel suo gesto di tirare per il braccio il principe troiano, sembra richiamare sia le pitture su citate sia le numerose raffigurazioni di Eroti in forma di putti che spesso accompagnano le scene di carattere amoroso. Entrambe le repliche, d'altro canto, eliminano la componente architettonica e ambientale costituita dal pilastro sormontato da Peitho e dalla statua di Apollo per aggiungervi una citarista, una flautista e una donna ammantata poggiata su un pilastrino. Questo terzo gruppo di figure aggiunto alla scena è stato interpretato come un'aggiunta da Froning¹³⁴⁰ e come un'allusione alle nozze secondo Kahil¹³⁴¹, cui si è collegata Grassinger¹³⁴² ritenendo queste tre figure dei componenti del rito nuziale attraverso la citazione dell'affresco romano noto come "Nozze Aldobrandini". Secondo Faedo¹³⁴³ invece queste figure non sono meramente ornamentali ma fungono da rappresentazione di tre Muse, Erato, Euterpe e Polimnia, che sostituiscono la personificazione della persuasione Peitho. In effetti queste tre figure trasmettono lo stretto legame che intercorre tra amore e poesia, come dimostrato da Faedo, attraverso però l'utilizzo di modelli diversi e non tutti legati all'iconografia delle Muse¹³⁴⁴. Tra l'altro la su menzionata connessione iconografica tra la rappresentazione di Peitho e la Musa Euterpe dei rilievi di Archelaos e di Priene giustifica pienamente la riflessione fatta dalla studiosa, che interpreta correttamente una delle Muse presenti sul cratere dei Musei Capitolini e sul Vaso Jenkins come Euterpe, poiché munita di flauto. Ugualmente sul cratere dei Musei Capitolini, la presenza di tre figure femminili in stile arcaistico ha fatto pensare, fin dal Guattani¹³⁴⁵ e poi Faedo¹³⁴⁶ e Napolitano¹³⁴⁷, al noto passo di Luciano¹³⁴⁸ che allude alla presenza di Eros, Imeros, Afrodite e le Grazie, nell'atto di persuasione svolto da Paride. Tuttavia, nonostante il nesso tra i diversi gruppi figurativi sia stretto, si tratta comunque di una giustapposizione di model-

¹³³⁸ Dohrn 1957, pp. 145 ss.; Charbonneaux 1963, pp. 33-34, n. 743; Neumann 1979, pp. 50, 65, tav. 43, b; Neils 1994, n. 322; Comella 2002, p. 60, 223, n. Scon. 26.

¹³³⁹ Vd. in generale Comella 2002a.

¹³⁴⁰ Froning 1981, pp. 65-67.

¹³⁴¹ Kahil 1955, pp. 228-229, n. 174.

¹³⁴² Grassinger 1991, pp. 97-98.

¹³⁴³ Faedo 1992.

¹³⁴⁴ Per Polimnia vd. capitolo, per le musicanti vd. capitolo

¹³⁴⁵ Guattani 1785, p. XLVI ss.

¹³⁴⁶ Faedo 1992, p. 171.

¹³⁴⁷ Napolitano 2013, p. 288.

¹³⁴⁸ Luc., *DDeor.* 20, 13-16.

li iconografici profondamente diversi sia per gusto stilistico sia per struttura formale sia per origine. Le tre Grazie sono riconducibili infatti al tipo arcaistico noto soprattutto per il rilievo Pourtalès-Gorgier, raffigurante Dioniso e le *Horai*. Anche in questo caso si tratta di una combinazione postuma, di ambito neoattico, nella quale con ogni probabilità le tre donne che si tengono per mano devono identificarsi come Ninfe¹³⁴⁹.

Inoltre il puteale di Cardiff mostra un'altra sostanziale differenza. I rilievi su lastra, cui forse si può aggiungere il cratere dei Musei Capitolini, mostrano sostanzialmente due gruppi separati e in sé conclusi: Elena ed Afrodite, Paride ed Eros. Il loro legame segue il filo molto sottile di una gestualità accennata e sfumata, vale a dire l'indice sollevato di Afrodite e lo sguardo di Paride verso la futura amante. Nel caso del rilievo di Cardiff, invece, in maniera molto più perentoria e accentuata Afrodite solleva la mano indicando palesemente Paride mentre Eros ai sibili della voce sostituisce il gesto di tirare per il braccio il troiano¹³⁵⁰.

Sul cratere dei Musei Capitolini, al contrario, la figura di Eros assume una connotazione diversa, che richiama il noto schema iconografico del *Pothos* di Skopas, il quale ha una recezione tardo-ellenistica nel fregio di Telefo, nella raffigurazione di Eracle¹³⁵¹.

Dunque, possiamo concludere che i rilievi di Napoli e del Vaticano, databili nella prima metà del I sec. a.C. costituiscono una rielaborazione neoattica di un modello classico, probabilmente circoscrivibile in epoca fidiaca¹³⁵². Dal modello originario si deve escludere la presenza di Peitho su pilastro e della statua di Apollo, che al contrario dovevano far parte della *Neuschöpfung* tardo-ellenistica, tanto da essere riprodotti su tre repliche, nel caso di Peitho, e su una, nel caso di Apollo. L'esistenza di un *Vorbild* di epoca post-partenonica deve essere supposto per la testimonianza fornita dall'*amphoriskos* di Berlino e dall'*oinochoe* di Atene, nei quali è riprodotta la medesima scena dei rilievi neoattici. I rilievi che ornano la superficie curva del cratere dei Musei Capitolini e del "Vaso Jenkins" di Cardiff, costituiscono delle varianti del modello, al pari delle rappresentazioni pittoriche di Pompei ed Ercolano. Non sorprende in questo caso l'assenza di elementi paesaggistici dal momento che la superficie ricurva dei vasi doveva necessariamente presupporre l'aggiunta di altre raffigurazioni in una composizione di carattere aperto.

Si è inoltre ritenuto, già a partire da Hauser¹³⁵³, che il *Vorbild* fosse stato un dipinto, per l'eccessivo spazio lasciato al di sopra delle figure, per la mancanza di paratattici

¹³⁴⁹ Su questo vd. capitolo 2.6.

¹³⁵⁰ Ciò è posto in evidenza soprattutto in Grassinger 1991, p. 94.

¹³⁵¹ Per questi confronti Grassinger 1991, p. 97.

¹³⁵² Amelung 1908, p. 150, n. 58d; Lippold 1951, pp. 21 ss.; Froning 1981, pp. 63-71, parlano di un prototipo elaborato intorno alla fine del V sec. a.C. Secondo Kraus - ma anche secondo Zanker 1998, p. 575 - i modelli dei gruppi andrebbero scissi, così Peitho sarebbe un'aggiunta ellenistica, Eros e Paride si daterebbero nel V sec. a.C. mentre per Afrodite ed Elena non si esprime a causa delle difficoltà nel ritracciare paralleli. Del tutto priva di fondamento è l'ipotesi di Napolitano 2013, p. 288, la quale collega il modello greco all'aderenza più coerente verso la tradizione leggendaria, che se pure suffragabile non è in questi termini dimostrabile.

¹³⁵³ Hauser 1889, pp. 155-156.

ticità e per l'isocefalia ma soprattutto per il confronto con l'*amphoriskos* di Berlino¹³⁵⁴. Ugualmente secondo Fuchs¹³⁵⁵ la rielaborazione di un quadro post-partenonico sarebbe stato fortemente influenzato dalla pittura ellenistica. Tuttavia, come notato da Grassinger¹³⁵⁶, sussistono non pochi dubbi circa tale ipotesi, soprattutto in considerazione delle cospicue differenze tra i rilievi neoattici e il vaso di Berlino. Infatti secondo la studiosa la recezione dell'originario archetipo consiste nell'utilizzo di motivi figurativi elaborati separatamente per essere combinati successivamente, a differenza di altri casi nei quali un tema iconografico è adattato nella sua integrità o nei termini dello schema formale o dello schema compositivo¹³⁵⁷. In questo senso la scena di Paride ed Elena è ritenuta una combinazione di modelli differenti.

Nonostante risulti alquanto arduo chiarire questo punto, è necessario sottolineare da un lato la composizione quasi identica ripetuta nelle produzioni vascolari greche, nei rilievi neoattici e nelle pitture pompeiane, inerenti al gruppo di Afrodite ed Elena, a differenza del gruppo di Eros e Paride, che ha subito, specificatamente nei rilievi di Napoli e del Vaticano, una sostanziale trasformazione secondo canoni più propri del IV sec. a.C., denunciando, pertanto, una mescolanza di stili localizzabile in ambiente neoattico. Anche le vesti altocinte delle donne allontanano le figure dai modelli di V sec. a.C. spingendosi tra IV e III sec. a.C. Di recente Schwarzmaier¹³⁵⁸ ha nuovamente sostenuto che i due gruppi siano iconograficamente troppo dissimili per essere stati concepiti in un unico modello che contemplasse l'intera scena. Inoltre una volta rotta l'unità compositiva della scena vengono a cadere, come sottolineato dalla studiosa, gli elementi che hanno permesso di proporre l'eventualità di un modello originario realizzato in pittura. I dati a nostra disposizione, sia nella pittura vascolare sia nelle produzioni marmoree neoattiche, tendono a legare le due scene ma le testimonianze tardo-ellenistiche traducono uno schema compositivo del tutto eclettico, distante, soprattutto per ciò che concerne il gruppo di Eros e Paride, dai modelli di V sec. a.C. e soprattutto dall'*amphoriskos* di Berlino. Questa ecletticità, che spesso risulta fuorviante, traduce una concezione tematica, quale la persuasione di Elena, e un'elaborazione iconografica che affonda le sue radici nell'Atene classica post-partenonica¹³⁵⁹ e non credo che i due gruppi, seppur generati da due diversi modelli formali, debbano essere scissi.

¹³⁵⁴ Froning 1981, p. 66; Micheli 2008. A questo Napolitano 2013, p. 289 adduce elementi chiaramente circoscrivibili entro lo *Zeitstil* della prima metà del I sec. a.C. e non ad una derivazione pittorica del rilievo.

¹³⁵⁵ Fuchs 1959, p. 138.

¹³⁵⁶ Grassinger 1991, p. 94.

¹³⁵⁷ Grassinger 1991, p. 95.

¹³⁵⁸ Schwarzmaier 2012, pp. 33-36, la quale in realtà accenna alla possibilità che i rilievi neoattici siano derivati da un'ampia fortuna attribuita ad un modello che deriverebbe da un'immagine vascolare, tesi credo poco verosimile.

¹³⁵⁹ In questo senso si esprime Froning 1981, p. 67, la quale sostiene che sia Paride che Elena siano il prodotto di una rielaborazione di modelli classici nei termini del gusto stilistico ellenistico.

Il tema della danza

2.14. Musicanti e danzatrici

Dopo aver analizzato i modelli iconografici riconducibili alla danza delle Ninfe in connessione con Pan, è necessario discutere di una serie di rappresentazioni di danzatrici e musicanti, che, oltre ad essere, come vedremo, riprodotti su manufatti campani, sono strettamente connessi con le rappresentazioni di Ninfe.

Possiamo dunque parlare, nel caso in esame, di un terzo tipo di *Manteltänzerinnen*, che è stato con fortuna catalogato da Fuchs attraverso il riferimento del repertorio iconografico presente su una base di tripode conservata presso il Museo Gregoriano Profano, ex Lateranense¹³⁶⁰. In questa base, rinvenuta nel Foro Romano, tra il tempio di Saturno e la colonna di Foca, lungo la strada che sale verso il colle Capitolino¹³⁶¹, furono combinate più o meno ecletticamente una serie di figure di danzatrici ad altre raffiguranti musicanti, che accompagnavano, pertanto, la danza con la loro melodia, e inoltre Satiri; questi ultimi in particolare permettono di identificare la scena raffigurata sulla base come un *thiasos* bacchico, ricreato attraverso, però, la giustapposizione di figure derivate da diversi repertori iconografici. La base è stata datata da Fuchs tra la fine del II e l'inizio del I sec. a.C.¹³⁶², mentre più giustamente Grassinger la colloca nell'ultimo quarto del I sec. a.C.¹³⁶³

Partendo dal primo dei tre lati della base, la prima danzatrice - A - è supportata attualmente da tre repliche oltre alla base vaticana, nella quale è rappresentata sulla destra del Satiro con pelle ferina e tirso. La donna è rappresentata di prospetto, eccezion fatta per la gamba destra che è di profilo e scartata in avanti. Questo articolato movimento del corpo, che include anche un leggero abbassamento del bacino e una disposizione delle braccia, che prevede il destro piegato sul ventre e il sinistro sollevato oltre il capo, presuppone una particolare rotazione dovuta alla danza. È inoltre vestita con un lungo chitone che scende fino ai piedi e con un *himation* che le copre la parte posteriore del capo. Con il braccio destro il mantello è portato a coprire la parte anteriore del corpo, con il sinistro ne solleva un lembo sulla spalla corrispondente. Il capo compie una leggera torsione verso il lato sinistro e verso il basso, sottolineando l'enfasi con cui è svolta la danza.

¹³⁶⁰ Inv. 9987. Rizzo 1901, pp. 219-244; Fuchs 1959, pp. 97-108; Marabini Moevs 1981, p. 23, fig. 41; Dräger 1994, pp. 248-249, n. 88; Ramallo Asensio 1999, pp. 526-534; Rausa 2000, p. 74; Sinn 2000, pp. 408-412, figg. 17-19; Friesländer 2001, pp. 9-11; Sinn 2006, pp. 166-174, n. 59; Gasparri, Paris 2013, p. 123, n. 67.

¹³⁶¹ Sinn 2000, p. 410 e Sinn 2006, pp. 166-174, n. 59 approfondisce lo studio in relazione ai dati di provenienza della base, forniti da Canina 1846, p. 245, nota 1 e Rossini 1850, tav. 12.

¹³⁶² Fuchs 1959, p. 97.

¹³⁶³ Grassinger 1991, p. 113.



Fig. 131: Roma, Musei Vaticani. Base di tripode, figure da sinistra: flautista; Satiro danzante; danzatrice tipo A.

Questa figura trova riscontro in una base funeraria conservata presso la Ny Carlsberg Glyptotek di Copenhagen¹³⁶⁴, nella quale sono rappresentate una serie di figure femminili dalle vesti svolazzanti, nell'atto di danzare da sole o tenendosi per mano. La base, che tra le altre annovera una figura di Satiro danzante, dichiarando anche in questo caso un richiamo alla sfera dionisiaca, è databile in età traianea. La figura ritorna inoltre su un altare rinvenuto a Mentana, oggi a Palazzo Massimo¹³⁶⁵, sul quale ci soffermeremo anche per altri modelli iconografici. Infatti, l'altare, oltre alla danzatrice A, riproduce due musicanti, uno con cetra e l'altro con *diaulos*, e un'altra danzatrice replicata su due lati, nel tipo C. All'altare romano, datato nella prima metà del I sec. d.C., si deve aggiungere oggi un altare, stavolta circolare, rinvenuto a Cartagena: ai lati di un'aquila è rappresentato il suonatore di cetra seguito da una figura femminile - come accade sulla base vaticana - e la danzatrice tipo A, la quale grazie al suo migliore stato di conservazione, costituisce un'importante attestazione del tipo. Il rilievo tuttavia risulta stilisticamente meno raffinato e armonico rispetto alla base vaticana e più vicino alla base di Palazzo Massimo, denunciando pertanto una datazione nella prima metà del I sec. d.C.

L'impostazione formale della danzatrice tipo A è strettamente collegata con modelli iconografici diffusi nella seconda metà del V sec. a.C. Il primo è costituito da una

¹³⁶⁴ Inv. 1659. Fuchs 1959, p. 97, n. 1c; Dräger 1994, pp. 195-196, n. 17.

¹³⁶⁵ *MNR* I, 1, pp. 151-153, n. 105 (R. Paris); Stucky 1984, p. 22, n. 84; Dräger 1994, p. 237, n. 73; *LIMC* I (1981), s.v. *Aglauros*, *Herse*, *Pandrosos*, p. 293, n. 45 (U. Kron); Ramallo Asensio 1999, pp. 529, 531, figg. 12-13; Rausa 2000, p. 74, n. 9; Papini 2006, p. 46, fig. 7; Sinn 2006, p. 172; Gasparri, Paris 2013, p. 123, n. 67 (D. Bonanome).

figura maschile rappresentata a fianco ad uno dei cavalli sulla lastra XIX del fregio Nord del Partenone¹³⁶⁶, sulla quale vi è un uomo con braccio sinistro sollevato sopra il capo nell'atto di mantenere un lembo del mantello mentre l'altro braccio è portato davanti all'addome. Questo stesso schema iconografico fu utilizzato negli anni finali del V sec. a.C. per la rappresentazione di una delle *Nikai* della balaustra del tempio di Atena *Nike*¹³⁶⁷: la dea alata indossa chitone e mantello e trascina insieme ad un'altra *Nike* un toro per il sacrificio. Si osserva inoltre un'impostazione molto simile in una delle Niobidi, note da copie neoattiche, che ornavano la statua di Zeus ad Olimpia¹³⁶⁸: la fanciulla assassinata da Apollo e Artemide differisce dalla danzatrice solo per il braccio destro, che, invece di essere portato davanti al ventre, è aperto lateralmente. Dunque, il prototipo di questa danzatrice deriva da modelli della grande statuaria dei decenni finali del V sec. a.C., che furono utilizzati per rappresentare figure femminili impegnate in articolati e concitati movimenti. Resta però difficile chiarire quando il modello fu rielaborato come danzatrice, se negli stessi anni finali del V sec. a.C. o, più verosimilmente, all'inizio del IV sec. a.C.

La figura al centro è costituita da un Satiro danzante verso destra, che rivolge le spalle all'osservatore e brandisce un tirso con la destra mentre un pelle ferina gli pende dalle braccia a mo' di mantello. Questa figura, che in realtà esula da questo discorso, risulta interessante per la sua presenza sulla Tribuna di Eshmun, sul lato sinistro¹³⁶⁹. Qui il Satiro non ha il tirso e intorno alle braccia sembra avvolgersi un semplice mantello, a giudicare dalle pieghe regolari e fitte che lo ricoprono. Dunque questa immagine di Satiro deriva da un modello della metà del IV sec. a.C. e potrebbe essere verosimilmente legato a scene di danza, come nel caso della Tribuna di Eshmun. Le repliche note di questa figura denotano, come nella base del Vaticano, una sua appartenenza alla sfera dionisiaca: un frammento di rilievo a Mantova¹³⁷⁰, di cui manca la parte destra e un puteale al Louvre¹³⁷¹.

L'ultima figura sulla sinistra ritrae una musicante e sarà trattata successivamente.

Passiamo ora al secondo lato della base del Vaticano, sul quale campeggiano tre figure femminili. La prima da sinistra - da ora in poi tipo B - incede verso destra ed è avvolta interamente in un *himation*, dal quale si intravede la forma del braccio destro avanzato. L'*himation* ricade poi dietro le spalle con un ampio cascame di pieghe. La parte superiore del corpo non è conservata, ma dal movimento delle gambe e del braccio sembra compiere una decisa torsione laterale, conformemente al movimento della danza.

¹³⁶⁶ Berger, Gisler-Huwiler 1996, p. 80, tavv. 57-58.

¹³⁶⁷ Vd. capitolo 2.7.

¹³⁶⁸ Vd. capitolo 2.12.

¹³⁶⁹ Stucky 1984, p. 27, tipo *Satyr B*, tavv. 5,1; 12,1.

¹³⁷⁰ Fuchs 1959, pp. 19 n. 52, 106 n. 9b, 107 n. 45, 178; Rausa 2000, pp. 72-75, n. 12.

¹³⁷¹ Inv. MA 679. Fuchs 1959, p. 65h, tav. 14b; Dräger 1994, p. 227, nota 1093; Golda 1997, pp. 90-91, n. 31; Papini 2000, p. 275c.

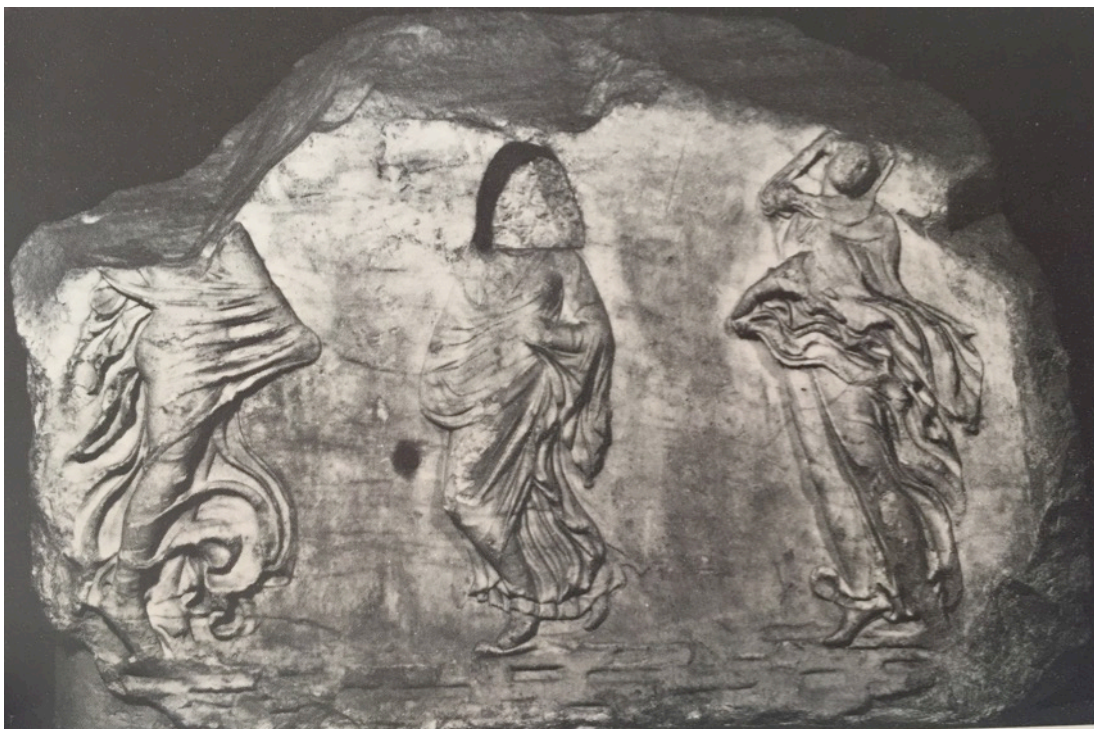


Fig. 132: Roma, Musei Vaticani. Base di tripode, figure da sinistra: danzatrice tipo B; danzatrice tipo C; danzatrice tipo E.

Mentre questa prima figura non trova confronti in altre produzioni neoattiche¹³⁷², la seconda presenta una problematica più ampia. La danzatrice - tipo C - è ritratta nel suo incedere verso sinistra, mentre sta muovendo, a passo di danza, la gamba sinistra, ancora sollevata, in avanti. Come negli altri casi, è avvolta interamente nell'*himation*, dal quale emerge la sagoma del braccio destro, allineato al corpo. Il braccio sinistro, sul quale cadono le pieghe del mantello risvoltato sulla spalla corrispondente, è piegato e leggermente ritratto, come d'altronde l'intero busto¹³⁷³. Questa figura trova una riproduzione non perfettamente identica ma del tutto assimilabile su due crateri che presentano il medesimo ornato figurativo. Il primo è conservato al Metropolitan Museum of Art e fu rinvenuto vicino Roma, lungo la via Casilina nel 1921¹³⁷⁴, mentre il secondo si trova al Paul Getty Museum di Malibu in California e fu acquistato in Svizzera sul mercato antiquario¹³⁷⁵. Sui vasi, datati il primo agli inizi del I sec. d.C. e il secondo alla fine del I sec. a.C., corre una decorazione composta da musicanti da un lato e da una flautista cui si contrappongono due danzatrici. La prima rispecchia fortemente il modello utilizzato

¹³⁷² Fuchs 1959, p. 98, n. 2 cita confronti nelle produzioni vascolari, che, in connessione con le altre figure di danzatrici, lo portano a ritenere che si tratti dell'opera di un scultore post-fidiaco della fine del V - inizio del IV sec. a.C.

¹³⁷³ Sul tipo vd. Fuchs 1959, p. 98, n. 2; Grassinger 1991, p. 112.

¹³⁷⁴ Inv. 23.184. Richter 1924; Richter 1925; Feubel 1935, p. XIX, n. 26, nota 6; Fuchs 1959, p. 177, n. a8; Froning 1981, pp. 141-142, nota 8, tav. 18, 1; Grassinger 1991, pp. 110-113, 180-181, n. 22; Touchette 1995, p. 82, n. 48; Förtsch 1996, p. 74, tav. 24, 1.

¹³⁷⁵ Inv. 82.AA.170. Morgan, Belloli 1986, p. 36; Grassinger 1991, pp. 110-113, 174, n. 17; Touchette 1995, pp. 81-82, n. 47.

per la base del Vaticano, nonostante vari l'impostazione del corpo, che nel caso dei crateri Malibu-New York è maggiormente di profilo. Una simile impostazione inoltre si può notare su una delle danzatrici della Tribuna di Eshmun¹³⁷⁶.

Sui crateri Malibu-New York alla destra della danzatrice C è presente una seconda danzatrice - tipo D - che non compare sulla base del Vaticano ma che ad essa sembra fortemente legata¹³⁷⁷. L'impostazione della figura è molto simile alla danzatrice C, ad esempio nel modo di vestire. Sembra tuttavia che la danzatrice D sia rappresentata in un momento precedente dell'incedere: la gamba sinistra è ritratta, il busto è dritto, come il capo, e con la mano destra solleva un lembo del mantello¹³⁷⁸. Questo stesso tipo ricorre, oltre che sui crateri americani, anche su tre lastre, una proveniente dal teatro di Dioniso ad Atene¹³⁷⁹, databile agli anni finali del I sec. a.C., una frammentaria presso il Museo Chiaramonti, datata in età adrianea¹³⁸⁰, e un'ultima in collezione privata¹³⁸¹. Ugualmente questa figura compare per due volte sul già menzionato altare di Palazzo Massimo, una volta alla destra della danzatrice tipo A e un'altra alla destra di una figura femminile ammantata. Infine, grazie alla ricostruzione della decorazione dell'olla di Broadlands da parte di Grassinger, è possibile annoverare tra le repliche anche la figura femminile in posizione isolata dopo il gruppo delle *Manteltänzerinnen* tipo 1 e 2. Il confronto più importante, tuttavia, è costituito dalla Tribuna di Eshmun, sul cui lato principale, dopo un gruppo di tre fanciulle che si stringono per mano, esiste una figura ammantata del tutto simile alla danzatrice D¹³⁸².

La connessione esistente tra queste figure è inoltre confermata dalla presenza nel teatro di Dioniso di una lastra raffigurante la terza ed ultima danzatrice della base del Vaticano - tipo E. La donna è rappresentata in una concitata rotazione del corpo, nella quale, sollevandosi sulla punta dei piedi e rivolgendosi interamente all'osservatore, la danzatrice trascina con il braccio sinistro il mantello verso il lato opposto creando vorticose increspature, mentre con la destra lo allarga nella zona del collo. Un'altra replica è conservata al Museo Nazionale di Palermo¹³⁸³, mentre dal teatro di Dioniso proviene un altro frammento dello stesso tipo di figura¹³⁸⁴. È molto interessante notare come ancora una volta esso compaia tra le figure di danzatrici del fregio inferiore della Tribuna di Eshmun, la prima figura a sinistra del lato sinistro¹³⁸⁵. Sorprende inoltre la riproposizio-

¹³⁷⁶ Stucky 1984, p. 25, tipo *Tänzerin Q*, tavv. 7; 12,4. Vd. anche Grassinger 1991, p. 112.

¹³⁷⁷ Infatti Fuchs 1959, pp. 102-103, n. 6, inserisce questo tipo nella stessa serie di danzatrici.

¹³⁷⁸ Sul tipo vd. in generale Fuchs 1959, pp. 102-103, n. 6; Grassinger 1991, p. 112.

¹³⁷⁹ Atene, Museo Nazionale, inv. 259. Fuchs 1959, p. 102, n. 6a; Edwards 1985, p. 2017, tav. 74; *LIMC* V (1990), s.v. *Horai*, p. 504, n. 9 (V. Machaira); Grassinger 1991, p. 111, nota 18; Friesländer 2001, p. 8, fig. 5; Kaltsas 2002, p. 310, n. 649.

¹³⁸⁰ Inv. 1284. Amelung 1903, pp. 748-750, n. 644; Studniczka 1907a, tav. 2b; Fuchs 1959, p. 68 n. a, 180 n. e1; Helbig⁴ I, n. 303 (W. Fuchs); Harrison 1977, pp. 270-271, fig. 7; *LIMC* I (1981), s.v. *Aglauros*, *Herse*, *Pandrosos*, p. 293, n. 45 (U. Kron); Andreae 1995, tav. 818.

¹³⁸¹ Collezione Warren. Fuchs 1959, p. 102, n. 6c.

¹³⁸² Stucky 1984, p. 25, tipo *Tänzerin O*, tav. 10, 2-4; 11, 4.

¹³⁸³ Fuchs 1959, p. 99, n. 3d; Friesländer 2001, p. 11.

¹³⁸⁴ Atene, Museo Nazionale, inv. 260. Fuchs 1959, p. 99, n. 3b; *LIMC* V (1990), s.v. *Horai*, p. 504, n. 10 (V. Machaira); Friesländer 2001, p. 9, fig. 6; Kaltsas 2002, p. 310, n. 649.

¹³⁸⁵ Stucky 1984, pp. 22-23, tipo *Tänzerin A*, tavv. 4,1; 5,1; 12,1.

ne di questo tipi anche in pittura, nella decorazione con figure femminili danzanti della Villa di Cicerone a Pompei¹³⁸⁶.



Fig. 133: New York, Metropolitan Museum. Cratere con musicanti e menadi. Sul lato della foto a sinistra, da sinistra: flautista; danzatrice C; danzatrice D.



Fig. 134: Beirut, Museo. Tribuna di Eshmun, lato principale.

¹³⁸⁶ Vd. Ciardiello 2012.



Fig. 135: Beirut, Museo. Tribuna di Eshmun, lati sinistro e destro.



Fig. 137: Atene, Museo dell'Acropoli. Danzatrice tipo E dal teatro di Dioniso (da Friesländer 2001, fig. 6).



Fig. 136: Atene, Museo dell'Acropoli. Danzatrice tipo D dal teatro di Dioniso (da Friesländer 2001, fig. 5).

Passando ora al terzo lato della base, si possono osservare altre tre figure. La prima è una donna che incede con passo cadenzato e leggero verso sinistra e stringe nella mano destra piegata e portata in avanti dei crotali. Sopra un lungo chitone che si intravede all'altezza delle caviglie indossa un *himation* che copre l'intero corpo e ricade poi alle sue spalle. Di questa figura esistono ad oggi due sole repliche, costituite dai due

crateri di New York e Malibu. Tuttavia, bisogna notare come esista un certo legame con la seconda figura di una base votiva ateniese datata al 370-360 a.C.¹³⁸⁷, la quale differisce per la posizione delle gambe ma ripete il medesimo gesto delle mani. D'altronde sulla base ateniese compaiono figure femminili che danzano o suonano strumenti e proprio la seconda figura ha nelle mani dei crotali. La base ateniese riproduce nella sfera votiva modelli contemporanei o di poco anteriori.

Le altre due figure poste su quest'ultimo lato della base vaticana sono intimamente connesse per il gesto che compiono e rappresentano una musicante e un'accompagnatrice. Verso destra, in una posa che presuppone una certa staticità, è rivolta una donna vestita di lungo chitone sul quale è avvolto, diagonalmente al busto, un *himation*; tra le braccia piegate e sollevate sostiene una cetra, che suona dolcemente con entrambe le mani. Il mantello che ricade alle spalle con ricche pieghe è trattenuto da una seconda figura femminile, che incede verso destra guardandosi però alle spalle, quasi a richiamare la continuazione del corteo. La donna indossa gli stessi abiti delle altre danzatrici con lo stesso atteggiamento, vale a dire un lungo chitone sul quale è posto un ampio mantello, avvolto in modo da ricadere dietro la spalla sinistra¹³⁸⁸.

Le due figure così composte compaiono su un altare circolare rinvenuto di recente a Cartagena, in Spagna¹³⁸⁹, mentre limitatamente alla figura della citarista, si deve citare innanzitutto un esemplare campano, il cd. Vaso Jankins a Liverpool, proveniente da Pozzuoli e databile all'età antonina (**cat. 45**). Più antico, terzo venticinquennio del I sec. a.C., il cratere a volute di *Sosibios* al Louvre¹³⁹⁰, sul quale, in uno stile dai contorni sfuggenti e dalle superfici levigate, compare oltre a Satiri, Menadi, Hermes e Artemide in stile arcaistico, una figura di citarista, seguita da Satiro che suona il *diaulos*. Inoltre questa figura è attestata su lastre ad Istanbul¹³⁹¹, Monaco¹³⁹² e su una frammentaria nei magazzini dei Musei Vaticani, di cui rimane solo parte della cetra della musicante che segue la flautista¹³⁹³. Infine, sulla già menzionata ara di Palazzo Massimo, su uno dei lati minori, è riprodotto lo stesso schema che compare nel frammento del Vaticano: la citarista segue, colmando l'intero spazio a disposizione, la flautista.

¹³⁸⁷ Inv. 1327. Vd. *infra*.

¹³⁸⁸ Sul tipo vd. in generale Fuchs 1959, pp. 103-105; Grassinger 1991, pp. 110-113; Golda 1997, tipo *Muse 2*; Ramallo Asensio 1999.

¹³⁸⁹ Ramallo Asensio 1999, n. 1.

¹³⁹⁰ Inv. MA 442. Fröhner 1870, p. 50, n. 19; Fuchs 1959, p. 41d, p. 172, n. 6; Froning 1981, tav. 10, 2; Grassinger 1991, n. 25; Hamiaux 1998, p. 197, n. 216; Rausa 1998, p. 228; Habetzeder 2012, p. 24.

¹³⁹¹ Fuchs 1959, p. 105, n. 8b.

¹³⁹² Fuchs 1959, p. 105, n. 8f.

¹³⁹³ Fuchs 1959, p. 105, n. 8g.



Fig. 138: Roma, Musei Vaticani. Base di tripode, figure da sinistra: danzatrice; citarista; crotalista.

Prima di definire un inquadramento tipologico di questo modello, è necessario completare la serie dei musicanti con la flautista, la quale è rappresentata sul primo lato della base del Vaticano ed è solitamente associata alla citarista. Si tratta di una figura femminile incedente verso destra, come si ravvisa dalla gamba destra avanzata e piegata e solo leggermente poggiata al suolo. Veste un lungo chitone sopra il quale indossa un *himation* avvolto diagonalmente intorno al busto. Con entrambe le mani piegate mantiene il *diaulos*, il doppio flauto poiché costituito da due canne¹³⁹⁴. Questa figura è attestata su una serie di supporti, tra cui soprattutto due esemplari campani, quali il cratere a volute della Villa San Marco (**cat. 7**) e il cd. Vaso Jankins (**cat. 45**). Inoltre, dobbiamo citare i due crateri di New York e Malibu, sui quali ricorre la connessione con la danza, poiché la flautista è contrapposta a due danzatrici tipo C e D, e l'ara di Mentana su descritta. Infine, mentre il frammento dei magazzini dei Musei Vaticani ripropone la connessione già notata tra la citarista e la flautista, un frammento di cratere a Ginevra, mostra solo i resti del *diaulos*, di fronte ai quali sta una danzatrice¹³⁹⁵. Un altro rilievo della flautista si trova a Broadlands¹³⁹⁶.

Dunque, come si può osservare attraverso gli esemplari noti, esiste una diretta connessione tra le due figure di musicanti, che compaiono spesso l'una accanto all'altra o separate su uno stesso supporto oppure in diverse composizioni, tematicamente affini, come nel caso dei crateri a volute della Villa San Marco e di *Sosibios*. Tuttavia, un'atte-

¹³⁹⁴ Sul tipo vd. in generale Fuchs 1959, pp. 105-106; Morabini Moevs 1981; Grassinger 1991, pp. 110-113; Golda 1997, tipo *Muse 3*.

¹³⁹⁵ Musée d'Art et de l'Histoire, inv. 1357. Fuchs 1959, p. 103, n. 3f; Grassinger 1991, p. 166, n. 9

¹³⁹⁶ Grassinger 1994, pp. 123-124.

stazione fondamentale permette di inquadrare meglio l'origine del modello: la figura della citarista, unita alla danzatrice che l'accompagna tenendole un lembo del mantello, e la flautista compaiono l'una dopo l'altra al centro del fregio inferiore della Tribuna di Eshmun¹³⁹⁷, sulla quale, come noto, è raffigurato un corteo di danzatrici. La Tribuna di Eshmun è stata concordemente datata poco dopo la metà del IV sec. a.C., epoca in cui Fuchs aveva proposto di inquadrare i modelli delle musicanti, i quali dovevano essere sicuramente noti almeno a partire da quella data. La Tribuna di Eshmun, altresì, costituisce la ripresa di modelli tratti da elementi probabilmente di qualche decennio precedente, non sappiamo quanto coerentemente. Grassinger¹³⁹⁸ e Stucky¹³⁹⁹ ritengono che il modello da cui hanno origine difficilmente può essere anteriore alla datazione della Tribuna, che sembra in realtà mescolare elementi tardo-classici con altri alto-classici e per questo il progetto originario non può che ricondursi al IV sec. a.C., sia per il modo di indossare l'*himation*, stretto e tirato, avvolto intorno al busto, sia per l'andamento del corpo, che prevede una gamba flessa che non tocca il suolo¹⁴⁰⁰. Gli studiosi in realtà mettono anche in connessione la presenza della crotalista, che come abbiamo visto, compare alla fine sul lato destro della Tribuna. Se quest'ultima figura faceva parte della medesima composizione dove, nel prototipo originario, comparivano anche la flautista e la citarista, allora bisogna considerare la presenza della crotalista sulla base dell'Acropoli di Atene, datata nei primi anni del IV sec. a.C., elemento che colloca l'elaborazione di questo gruppo nella prima metà del IV sec. a.C.¹⁴⁰¹



Fig. 139: Roma, Musei Vaticani. Frammento con musicanti (da Fuchs 1959, tav. 21b).

¹³⁹⁷ Citarista: Stucky 1984, p. 24, tipo *Kitharödin I*, tavv. 10,1,3; 11,2; danzatrice alla sua sinistra: Stucky 1984, p. 24, tipo *Tänzerin H*, tav. 11,1; flautista: Stucky 1984, p. 24, tipo *Flötenspielerin K*, tavv. 10,1; 11,2.

¹³⁹⁸ Grassinger 1991, pp. 110-112.

¹³⁹⁹ Stucky 1984, pp. 26-27.

¹⁴⁰⁰ Grassinger 1991, p. 111.

¹⁴⁰¹ Harrison 1977, propone di inserire queste figure ai lati della base delle statue di culto dell'Hephaisteion.



Fig. 140: Atene, Museo dell'Acropoli. Rilievo con danzatrici (da Kosmopoulou 2002, fig. 43).



Fig. 141: Atene, Museo dell'Acropoli. Rilievo con danzatrici (da Kosmopoulou 2002, fig. 62).

Dunque per queste figure di danzatrici di tipo 3 non esiste purtroppo ad oggi una certezza per ciò che concerne l'identificazione, la connessione e la loro eventuale disposizione su un prototipo. È opportuno, tuttavia, notare la connessione esistente tra tutte queste danzatrici, che dovevano comporre la decorazione di un monumento, il quale utilizza modelli mutuati dalla grande statuaria dell'epoca di Fidia ma li rielabora per creare una composizione del tutto nuova. È possibile che l'elaborazione di questo prototipo debba collocarsi nella prima metà del IV sec., quando si diffondono ampiamente le immagini di danzatrici¹⁴⁰². Ne è testimonianza ad esempio una base decorata con danzatrici del Museo dell'Acropoli di Atene¹⁴⁰³, datata al 370-360 a.C., dove un gruppo di danzatrici campeggia isolatamente ed ognuna è impegnata a suonare o a danzare, o un'altra base frammentaria dello stesso museo, probabilmente di qualche decennio più recente, nella quale una serie di figure femminili ondeggia in movimenti di diversa agitazione.

Un motivo comune che lega indubbiamente tutta questa serie di danzatrici è la disposizione del mantello che avvolge da destra a sinistra tutto il corpo e spesso anche la testa, per poi essere risvoltato sulla spalla sinistra ricadendo dietro la schiena e forman-

¹⁴⁰² Così Friesländer 2001, p. 11.

¹⁴⁰³ Inv. 1327. Rinvenuto tra l'Eretteo e il Partenone. Studniczka 1907, p. 28, fig. 7; Casson 1912-21, II, pp. 228-229; Fuchs 1959, p. 107, nota 41; Kosmopoulou 2002, n. 24.

do un voluminoso addensamento delle pieghe intorno al collo. Questi elementi si ravvisano ad esempio su un gruppo di sculture a tutto tondo, note come tipo Trantham Hall, che probabilmente richiama modelli del IV sec. a.C.¹⁴⁰⁴

Dunque, si può osservare come nel IV sec. a.C. si diffondano rilievi votivi nei quali possono trovar spazio anche figure isolate e non chiaramente connesse con specifici temi mitologici. Una testimonianza rilevante è costituita dalla nota Tribuna di Eshmun, nella quale oltre ad essere attestate numerose figure di danzatrici e musicanti, compare, sul lato sinistro, una figura maschile presente sul primo lato della base del Vaticano, in questo caso configurata quale Satiro per la presenza del tirso. Lo stesso Satiro figura su un altare frammentario a Mantova, sul quale si conserva, sul fianco sinistro, una figura femminile, esattamente come sulla base del Vaticano compare il flautista.

Ritengo dunque che i modelli di *Manteltänzerin* tipo 3 siano stati rielaborati, prevalentemente in epoca augustea, dal momento che non esistono repliche anteriori di questi tipi¹⁴⁰⁵, per rappresentare Satiri e Menadi. Il loro più antico utilizzo, circoscrivibile alla metà o alla prima metà del IV sec. a.C. deve essere legato ad una rappresentazione generica di danza, verosimilmente proprio di Ninfe, di cui dovevano far parte anche i musicanti, come è attestato dalla Tribuna di Eshmun, per la quale dobbiamo ipotizzare un utilizzo già lievemente eclettico di modelli di danzatrici della prima metà del IV sec. a.C. Riflesso degli stessi modelli elaborati nel IV sec. a.C., nei quali singole figure danzanti si stagliano su uno sfondo neutro, deve essere un rilievo frammentario proveniente da Balčik in Bulgaria¹⁴⁰⁶, il quale riproduce quattro danzatrici legate dal gesto di stringersi vicendevolmente un lembo del mantello. La lastra, datata intorno alla fine del IV sec. a.C., presenta un'alternanza di danzatrici disposte di profilo e di prospetto, che si ritrova anche sulla base di Atene. Infine su due frammenti di un unico rilievo rinvenuto a Narona ed oggi a Spalato¹⁴⁰⁷, si rivede un elaborato richiamo tardo-ellenistico dei modelli di danzatrici di IV sec. a.C., in cui almeno sette figure femminili si dispongono alternatamente di prospetto, di profilo e incrociando le gambe su uno sfondo neutro, sempre equidistanti a formare un corteo. I frammenti sono stati di recente datati nella seconda metà del I sec. a.C. ed attribuiti alle produzioni neoattiche, benché assumano forme ed espressioni più antiche, che probabilmente denotano un'origine ancora ellenistica del pezzo.

Limitatamente alla danzatrice tipo D è necessario fare una digressione. Hauser in un articolo pubblicato nel 1903¹⁴⁰⁸ avanzò un'ipotesi molto suggestiva riguardo la raffigurazione delle *Horai* e delle Aglauridi, le figlie di Cecrope e Aglauro, derivanti, secondo lui da modelli della seconda metà del IV sec. a.C. Questa proposta, accettata an-

¹⁴⁰⁴ Grassinger 1991, p. 113. Da ultimo sulla replica di Palazzo Massimo, Gasparri, Tomei 2013, p. 203, n. 141 (A. Vella).

¹⁴⁰⁵ Così Grassinger 1991, p. 11.

¹⁴⁰⁶ Sofia, Museo, inv. 4739. Kalinka 1906, p. 170, fig. 52; Venedikov, Gerassimov 1973, p. 357, n. 330; Verzár 2008, p. 707, fig. 5.

¹⁴⁰⁷ Verzár 2008.

¹⁴⁰⁸ Hauser 1903.

che da Fuchs¹⁴⁰⁹, verteva sulla combinazione di alcuni rilievi frammentari, che ricomponavano due fregi speculari composti ognuno da tre figure femminili rappresentate in una processione danzante. Da un lato, quello sinistro, sono le *Horai*, le stagioni, riconosciute in tre frammenti, uno agli Uffizi¹⁴¹⁰, che riproduce la parte centrale e quella inferiore della terza figura, uno al Museo Chiaramonti¹⁴¹¹, dove si conserva la parte superiore della terza figura, e infine uno alla Glyptothek di Monaco¹⁴¹², che raffigura la prima *Hora* a destra con le spighe di grano nella mano sinistra¹⁴¹³; sul lato sinistro si dispongono le Aglauridi, a capo delle quali è posta la danzatrice tipo D, attestata attraverso la replica del Museo Chiaramonti¹⁴¹⁴ che conserva parte di una seconda figura e un'*hydria* mantenuta da una terza figura, ricostruita grazie allo stesso rilievo degli Uffizi. Quest'ultima figura è riconducibile allo stesso modello della danzatrice tipo C, attestato sui due crateri di Malibu e New York, mentre in un frammento del Museo Nazionale Romano l'impostazione della figura, pur riprendendo genericamente i tratti della danzatrice tipo C, risulta diversa per la presenza della mano destra avanzata e per la disposizione della testa, più pateticamente inclinata in avanti¹⁴¹⁵. Secondo Hauser l'originale bronzeo fu realizzato per la decorazione di un altare dedicato a Zeus *Soter* e Atena *Soteira* presso il Pireo, di cui dà notizia Plinio¹⁴¹⁶, opera di *Kephisodoros* o, secondo lo studioso tedesco, *Kephisodotos*. I due rilievi con *Horai* e Aglauridi sarebbero stati posti sul lato posteriore e su quello destro dell'altare, mentre al centro si sarebbe invece trovata una scena di nascita di Atena, in presenza di Zeus ed Efesto, e il lato sinistro sarebbe stato ornato con un rilievo delle Moire, noto da una replica da Tegel. Questa ipotesi ricostruttiva, basata su congetture difficili da dimostrare fu rigettata da Paribeni¹⁴¹⁷, che contesta la ricorrenza sempre isolata delle figure e la loro identificazione. Infatti gli elementi discriminanti per la loro identificazione sono costituiti dall'*hydria*, portata dalla terza "Aglauride", entro la quale avrebbe portato la rugiada, e dalle spighe di grano della terza "*Hora*"¹⁴¹⁸. Come visto, tuttavia, la terza "Aglauride" non ha sempre il vaso e dunque è più probabile che sia la versione del Museo Chiaramonti a costituire una variante. In questo senso Papini¹⁴¹⁹ ritiene inverosimile inserire queste figure all'interno di una classificazione ben definita, che presupponga l'appartenenza ad un monumento di epoca tardo-classica, nel quale sono raffigurate *Horai* e Aglauridi. Le loro attestazioni nei rilievi neoattici legano per lo più queste figure a Satiri o Menadi danzanti sottolineando la loro appartenenza

¹⁴⁰⁹ Fuchs 1959, pp. 63-72.

¹⁴¹⁰ Mansuelli 1961, pp. 154-155; Fuchs 1959, p. 64, n. a.

¹⁴¹¹ Amelung 1903, p. 746, n. 642, tav. 81; Fuchs 1959, p. 64, n. a; Baldassarri 1988, pp. 30-31, n. 9, figg. 15-17; Andreae 1995, tav. 432, n. 642.

¹⁴¹² Fuchs 1959, p. 64, n. a.

¹⁴¹³ Di queste figure esistono altre repliche e alcune varianti, vd. Fuchs 1959, pp. 64-65 e Papini 2000, pp. 273-279, n. 10, il quale elenca le varianti.

¹⁴¹⁴ Fuchs 1959, p. 68a; Andreae 1995, tav. 433, n. 644.

¹⁴¹⁵ Hauser 1903, fig. 45; Fuchs 1959, p. 64b.

¹⁴¹⁶ Plin. XXXIV, 74

¹⁴¹⁷ Paribeni 1951.

¹⁴¹⁸ Papini 2000, p. 277.

¹⁴¹⁹ Papini 2000, p. 278.

alla sfera dionisiaca¹⁴²⁰. Tuttavia, un altare di recente rinvenuto a Cartagena, in Spagna, testimonia la riproduzione in serie del gruppo delle *Horai*¹⁴²¹, giustificando la connessione quantomeno nell'ambito delle produzioni neoattiche tra le tre figure.



Fig. 142: Ricomposizione dei rilievi delle *Horai* e delle Aglauridi (da Hauser 1903).

Evelyn Harrison ha invece utilizzato la proposta interpretativa elaborata da Hauser nell'ipotesi di ricostruzione da lei avanzata per la base della statua di Atene ed Efesto presso l'*Hephaisteion* di Atene, opera di Alkamenes¹⁴²². Sappiamo infatti da Pausania¹⁴²³ che le statue di culto poggiavano su una base in pietra blu di Eleusi, sulla quale erano applicate in marmo pentelico le figure che componevano la scena della nascita di Erittonio¹⁴²⁴. L'autrice inserisce i due gruppi rielaborati da Hauser ai lati della scena centrale e inserisce altre figure di danzatrici, note nelle produzioni neoattiche, quale ad esempio la danzatrice tipo A, su uno dei lati della base. Indubbiamente l'ipotesi che queste figure di danzatrici derivino dalla base delle statue di culto dell'*Hephaisteion* non può essere esclusa, pur non esistendo alcun elemento di supporto, dal momento che, come detto precedentemente, le immagini di danzatrici richiamano modelli della fine del V sec. a.C., ma negli studi si è preferito vederne una rielaborazione concepita nel secolo successivo. Tuttavia, qualora sulla base dell'*Hephaisteion* avessero trovato posto le danzatrici note dalle produzioni neoattiche, la proposta di Harrison non può essere valida, a causa della ricostruzione non pienamente accettabile dei due gruppi di fanciulle, formulata da Hauser.

Ritengo, tuttavia, che il legame con l'ambito dionisiaco sia stato instaurato all'interno delle produzioni neoattiche attraverso l'elemento della danza, che impegnava queste figure, così come avvenuto per le repliche della balaustra del tempio di Atena *Nike*¹⁴²⁵. In tal senso risulta determinante l'attestazione della Tribuna di Eshmun, sulla quale sono rappresentati, nel fregio inferiore, una serie di figure femminili, ed una maschile, che danzano al suono di due musicanti. Tra queste figure si riconosce alle spalle della

¹⁴²⁰ Così Rizzo 1901, p. 228

¹⁴²¹ Ramallo Asensio 1999, n. 2.

¹⁴²² Harrison 1977, pp.

¹⁴²³ Paus. I, 14, 6.

¹⁴²⁴ Vd. da ultimo Barringer 2009.

¹⁴²⁵ Vd. capitolo 2.7.

suonatrice di cetra la prima *Hora* di Hauser sul fregio del lato principale, mentre la seconda *Hora* di Hauser è raffigurata nel lato sinistro della Tribuna e mantiene il mantello del Satiro. Ai fini di questa interpretazione giova citare un rilievo frammentario conservato ai Musei Vaticani¹⁴²⁶, nel quale per lo più si è vista una rappresentazione delle Ninfe databile agli inizi del IV sec. a.C. Sul rilievo è riprodotta un'immagine molto simile a quella vista sui rilievi neaottici: tre figure femminili ammantate incedono verso sinistra in una composizione serrata, per la presenza, nel resto del rilievo, di altre figure. È molto interessante notare come la prima figura rispecchi la danzatrice tipo C, mentre la terza ricorda una delle Ninfe presenti nel tipo *Mateltänzerinnen* 2.



Fig. 143: Roma, Musei Vaticani. Rilievo votivo greco con Ninfe (da Mitropoulou 1977, fig. 151).

Dunque, come già detto precedentemente, queste figure di danzatrici, di cui si conoscono numerosi tipi e varianti, rappresentano probabilmente il riflesso di un monumento legato alla rappresentazione delle Ninfe¹⁴²⁷, le quali, già nel IV sec. a.C., furono riutilizzate per la produzione di rilievi votivi e in epoca romana, a partire dall'età augustea, furono ridefinite quali generiche danzatrici nell'ambito dei cortei dionisiaci, creando i tipi che sono stati qui presentati, sia singolarmente sia uniti a gruppi di tre, come nel caso dei "rilievi Hauser". Deve dunque ascriversi all'epoca augustea e in generale alle produzioni neoattiche la rielaborazione dei modelli di IV sec. a.C. e la loro conse-

¹⁴²⁶ Inv. 1345. Feubel 1935, p. VIII, n. 6; Helbig⁴ I, p. 629, n. 863 (W. Fuchs); Mitropoulou 1977, pp. 57-58, n. 104, fig. 151; Comella 2002, p. 224, n. Scon. 31; Sinn 2006, pp. 47-48, n. 10.

¹⁴²⁷ Ramallo Asensio 1999, pp. 536-537, sulla base della teoria di Harrison e del nuovo rinvenimento tende a datare il gruppo delle *Horai* alla fine del V sec. a.C.

guente giustapposizione, come nel caso dei due crateri di New York e Malibu, identici nel partito decorativo¹⁴²⁸.

All'interno di questa classificazione deve essere inserito un frammento di lastra, che non è chiaramente inquadrabile all'interno dei tipi più comuni delle produzioni neoattiche. Rinvenuto sull'acropoli di Cuma, faceva parte verosimilmente della decorazione del tempio di Apollo (**cat. 53**). Il rilievo, che rappresenta una donna danzante di spalle con *himation* sulle spalle, trova numerosi confronti per l'abbigliamento e la capigliatura nelle Ninfe della più volte menzionata Tribuna di Eshmun e nella prima delle *Horai* dei "rilievi Hauser". Sulla Tribuna ad esempio è presente, nella parte destra del lato lungo principale una danzatrice volta di spalle, che stringe la mano della compagna che la precede e di quella che la segue¹⁴²⁹. Credo tuttavia che il confronto migliore sia costituito dall'ultima Ninfa del corteo rappresentato sulla base del Museo dell'Acropoli, composto da numerose Ninfe in stretta connessione tra loro. L'ultima Ninfa ha un'unica relazione con la compagna che la precede e ciò comporta un abbassamento della spalla destra; al contrario il braccio sinistro, non dovendo allungarsi per stringere la mano di una compagna che la segue, volge l'avambraccio in avanti. Per quanto riguarda la capigliatura si può citare come confronto una replica dei ccdd. *Satyrspielreliefs*, conservata a Palazzo dei Conservatori¹⁴³⁰. Il rilievo di Cuma, dunque, trae spunto da modelli di Ninfe della prima metà del IV sec. a.C. e costituisce con ogni verosimiglianza un *excerptum* di una scena più ampia. La disposizione isolata della figura sul rilievo è deducibile dall'osservazione dello spazio intercorrente con il bordo, che è quasi tangente rispetto alla testa e, probabilmente, al braccio destro della danzatrice.

Il frammento, databile nella piena età augustea costituisce, come spesso accade nelle produzioni attestate in Campania, un elemento che si pone in controtendenza rispetto alle canoniche rappresentazioni del repertorio neoattico. Rispetto ai prodotti diffusi nella penisola italica si può ritenere che l'oggetto rappresentasse una decorazione o un *ex-voto* nel tempio di Apollo, comunemente legato al culto delle Ninfe¹⁴³¹.

2.15. *Pyrrhichistai*

Il repertorio iconografico neoattico di epoca ellenistica e romana annovera nel suo ricco panorama rappresentazioni di *pyrrhichistai*, vale a dire uomini armati impegnati in una danza chiamata *πυρρίχη*. La Campania di recente ha acquisito un'importante testimonianza che reca sulla superficie a rilievo questo schema

¹⁴²⁸ Così Grassinger 1991, p. 113.

¹⁴²⁹ Stucky 1984, p. tipo *Tänzerin M*, tav. 11,4.

¹⁴³⁰ Inv. 2011. Hundsalz 1987, p. 185, n. K82. Sulla serie di rilievi vd. Schreiber 1909; Hundsalz 1987, pp. 54-62; Turcan 1984; Heinemann 2011, pp. 403-405.

¹⁴³¹ Larson 2001, pp. 11-19. Non a caso le Ninfe sono presenti sulla Tribuna di Eshmun, il cui culto è assimilato ad Apollo, che nel monumento è la divinità posta al centro del consesso di divinità.

iconografico, quando, nel 1976, si rinvenne nella cd. Villa di Poppaea ad Oplonti, un cratere marmoreo del tutto integro (**cat. 17**). Per comodità di seguito sono riportati gli schemi iconografici delle singole figure, cui si farà richiamo nel descrivere le diverse repliche note.

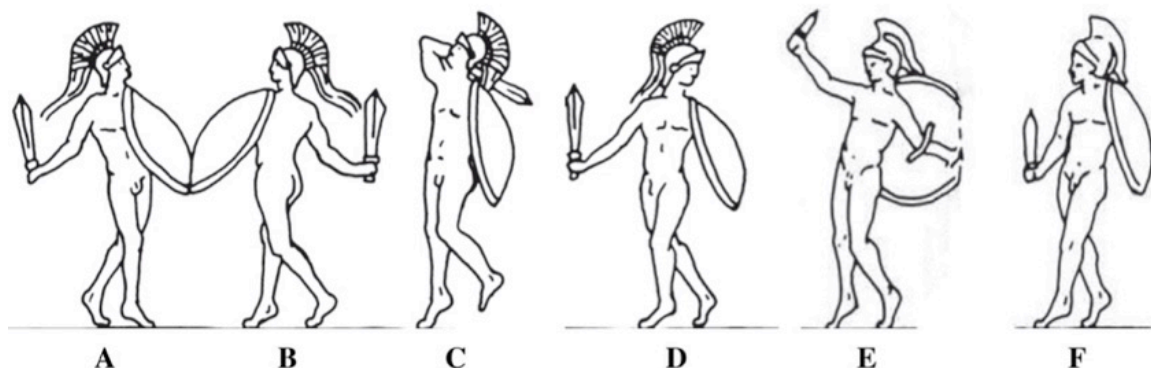


Fig. 144: Schemi iconografici dei *pyrrhichistai* neoattici (rielaborazione autore).

Il cratere di Oplonti, databile tra l'età augustea e quella claudia, è caratterizzato dalla presenza sui due lati, circoscrivibili in base alla separazione ideale delle anse, di sei figure di danzatori, tutti nudi e armati di spada, elmo crestato e scudo tondo. Su entrambi i lati è ripetuta la coppia A-B, caratterizzata da un danzatore incedente verso destra, mentre compie una flessuosa torsione del busto all'indietro, dove porta il braccio destro munito di spada, e da un altro contrapposto al primo, ma ad esso del tutto speculare. Anche in questo caso dunque il danzatore porta il braccio destro all'indietro, incede in punta di piedi con la gamba destra avanzata e pone lo scudo obliquamente, poiché con il braccio segue l'inclinazione e la torsione del busto. A questa coppia si aggiunge, in entrambi i casi alla destra di B, il danzatore D sul primo lato, che richiama nella postura del capo, del busto e delle braccia il tipo A, invertendone però la direzione di cammino. In questo caso infatti le gambe, con la sinistra avanzata e la destra ritratta, sono rivolte verso sinistra. Sul secondo lato è invece un personaggio, il tipo C, ritratto in un momento molto più concitato della danza. Il *pyrrhichistés* sta infatti compiendo un balzo, facendo perno sulla gamba destra, mentre la sinistra è già in volo, e al contempo compie un torsione del busto, poiché pone il braccio destro con spada dietro la schiena e il capo è rivolto verso l'alto.



Fig. 145: Roma, Musei Vaticani. Rilievo con *pyrrhichistai*.

Il cratere di Oplonti ha arricchito un repertorio già ben documentato, che faceva riferimento soprattutto ad una lastra dei Musei Vaticani, Museo Pio-Clementino¹⁴³². La lastra, proveniente da Palestrina, è databile nel primo quarto del I sec. a.C., per le sue forme improntate ad un classicismo molto accurato, che richiama i modelli del V sec. a.C. nella struttura squadrata del busto e nella scansione dei volumi della muscolatura, ma anche per la forma della lastra, che lascia ampio spazio vuoto sopra le figure. Lo schema compositivo ripete per tre volte la coppia A-B, in una successione B-A-B-A-B-A. Da questo schema risulta chiaro come la precisa corrispondenza A-B, che abbiamo riscontrato sul cratere di Oplonti, è ripetuta solo nei due gruppi centrali, mentre ai lati sono poste due figure singole, rivolte verso il bordo, in una continuità ideale, che qualora il supporto fosse stato cilindrico, avrebbe permesso la loro contrapposizione.

Inoltre una composizione del tutto simile, costituita da una serie di figure estrapolate da modelli di origine e impostazione diversa, è il cratere a volute di *Sosibios* al Louvre, datata intorno alla metà del I sec. a.C.¹⁴³³ In questo caso alle divinità Hermes ed Artemide in stile arcaistico, che fungono da punto focale della composizione, si aggiunge un corteo di Menadi danzanti, Satiri musicanti e una citarista. Del corteo fa parte un *pyrrhichistés* tipo B.

Datato poco dopo il cratere a volute di *Sosibios*, precisamente nel terzo quarto del I sec. a.C., è un cratere frammentario, conservato a Villa Borghese¹⁴³⁴, già descritto in precedenza. Infatti il vaso presenta una ricca decorazione nella quale Ninfe nel tipo *Manteltänzerinnen 2* si alternano a *pyrrhichistai* e a Pan seduto su roccia. Il primo dan-

¹⁴³² Sala delle Muse, inv. 321. Weege 1926, fig. 57; Lippold 1936, p. 4, n. 489; Fuchs 1959, p. 41b; Grassinger 1991, pp. 115-117; Rausa 1998, p. 227; Habetzeder 2012, p. 24.

¹⁴³³ Inv. MA 442. Fröhner 1870, p. 50, n. 19; Fuchs 1959, p. 41d, p. 172, n. 6; Froning 1981, tav. 10, 2; Grassinger 1991, n. 25; Hamiaux 1998, p. 197, n. 216; Rausa 1998, p. 228; Habetzeder 2012, p. 24.

¹⁴³⁴ Feubel 1935, pp. XXI-XXII, n. C6a; Fuchs 1959, p. 33, n. C6a; Grassinger 1991, pp. 210-212, n. 51; Rausa 1998, p. 227; Schörner 2003, p. 48, nota 336; Habetzeder 2012, p. 24.

zatore armato, che si trova tra una Ninfa e una lacuna, integrata con un'altra Ninfa da Grassinger¹⁴³⁵, è riconducibile al tipo B, già descritto in precedenza. Dopo la lacuna, sulla sinistra, affrontato a Pan è un altro danzatore, tipo E, finora non presentato. Si tratta di una figura fortemente slanciata, quasi in procinto di compiere un balzo, e in questo sembra richiamare il tipo C. Infatti anche in questo caso il busto è dritto e la gamba destra è usata come perno. L'altra gamba, invece, poggia a terra la punta del piede mentre il braccio destro è sollevato e portato in avanti e il sinistro, recante lo scudo, è aperto, in una composizione ariosa e dinamica. Tra le due Ninfe è posto invece un terzo danzatore, tipo F, che incede verso sinistra con un atteggiamento più statico e compassato. Alla gamba destra avanzata e la sinistra ritratta, fa seguito un busto flesso all'indietro. Mostra all'osservatore il petto, mentre antepone il braccio destro recante la spada e copre il fianco sinistro con lo scudo.

Un secondo cratere, dopo quello di Oplonti, è fortemente frammentario, seppur integrato in epoca moderna, e si conserva ai Musei Vaticani¹⁴³⁶. Il rilievo, che si caratterizza per un delicato plasticismo e una resa calligrafica delle parti incise, è databile nella prima età augustea e presenta un Satiro danzante nel mezzo della coppia A-B di *pyrrhichistai*.

Un ultimo rilievo frammentario, conservato presso la Galleria Colonna a Roma, ripete, l'uno accanto all'altro, due *pyrrhichistai*¹⁴³⁷. Il danzatore, in questo caso è rivolto verso destra con il capo e con le gambe, mentre il busto è visto di prospetto. Lo schema del busto e delle braccia riprende il tipo A, dal quale se discosta per la posizione delle gambe, che prevede la destra fissa a terra e la sinistra piegata e sollevata all'indietro.



Fig. 146: Roma, Musei Vaticani. Cratere

¹⁴³⁵ Vd. *supra*.

¹⁴³⁶ Galleria dei Candelabri, inv. 2749. Fuchs 1959, p. 41e; Grassinger 1991, n. 47; Rausa 1998, p. 228; Habetzeder 2012, p. 24.

¹⁴³⁷ *Galleria Colonna* 1990, n. 86; Habetzeder 2012, pp. 25-26, fig. 24.

Il soggetto ritratto nelle produzioni neoattiche di epoca tardo-ellenistica è stato oggetto di numerosi studi dal punto di vista sia tematico¹⁴³⁸ che iconografico¹⁴³⁹. La πυρρίχη è un tipo di danza dedicata a figure maschili attrezzate di armi da combattimento. L'origine del nome fa capo a diverse tradizioni: secondo alcuni esso deriverebbe da Pyrrichos, talvolta ritenuto un cretese, talvolta uno spartano; per lo più però in Grecia si riteneva che la danza sarebbe nata da Pyrrhos/Neottolemos, figlio di Achille, il quale alla presa di Troia si sarebbe lasciato andare ad una danza celebrativa; infine si deve menzionare la possibile derivazione dal termine *pyre*, che implica una connotazione funeraria della danza, legata a rituali che dovevano emulare i movimenti delle fiamme¹⁴⁴⁰. Sappiamo, inoltre, dalle fonti che questa particolare disciplina aveva origini doriche e Platone ne sottolinea il valore educativo, dal momento che le movenze della danza insegnavano ai fanciulli come difendersi dagli attacchi avversari e attaccare a loro volta¹⁴⁴¹. Ovidio¹⁴⁴² testimonia al contempo la coreografia che seguivano. Infatti i *pyrrhichistai* potevano esibirsi singolarmente o in gruppo e in quest'ultimo caso la danza pirrica poteva seguire un andamento ciclico o a schiera obliqua con disposizione a cuneo¹⁴⁴³.

Fonti letterarie ed epigrafiche attestano tra gli agoni previsti all'interno delle Piccole¹⁴⁴⁴ e Grandi Panatenee la πυρρίχη, che, insieme ad altre, costituiva una delle competizioni minori¹⁴⁴⁵ e si svolgeva a squadre, divise per *phylai*¹⁴⁴⁶. Durante la festa i *choroi* si dividevano in tre gruppi legati sempre alle tribù di appartenenza e organizzati per età. Ai vincitori, premiati in gruppo, spettava un bue¹⁴⁴⁷. La presenza di questa disciplina all'interno del programma dedicato alla celebrazione della dea poliade è legata ad una tradizione "ateniese" della nascita della πυρρίχη, poiché secondo la leggenda tale danza sarebbe nata per celebrare la vittoria di Atena sui Giganti o, secondo un'altra versione, al momento della nascita della dea dalla testa di Zeus¹⁴⁴⁸.

¹⁴³⁸ Emmanuel 1895, pp. 126 ss.; Latte 1913; Weege 1926, pp. 50 ss.; Sechan 1930, pp. 85 ss.; *RE* IV A 2 (1932), s.v. *Tanzkunst*, p. 2240 (B. Warnecke); Jüthner 1965, p. 99; Borthwick 1968; Borthwick 1970; Scarpi 1979; Delavaud-Roux 1993; Ceccarelli 1995; Ceccarelli 1998; Lesky 2000; Lonsdale 2000, pp. 137-168; Ceccarelli 2002; Ceccarelli 2002a; Ceccarelli 2004; Simon 2004-5; Visconti 2009. Per il mondo romano e italico cfr. Sabatini Tumolesi 1970; Ceccarelli 1998; Lesky 2000.

¹⁴³⁹ Fuchs 1959, pp. 41-44; Poursat 1967; Poursat 1968; Grassinger 1991, pp. 115-117; Ceccarelli 1998; Rausa 1998, pp. 224-230; Habetzeder 2012, pp. 23-33.

¹⁴⁴⁰ Ceccarelli 2002a; Ceccarelli 2004, p. 91.

¹⁴⁴¹ Rausa 1998, p. 220.

¹⁴⁴² Ov., *Met.* 10, 29, 20 ss.

¹⁴⁴³ Vd. inoltre i tentativi di collegare la danza pirrica al ditirambo e a particolari tipi di danze Ceccarelli 1995; Ceccarelli 2002; Ceccarelli 2013.

¹⁴⁴⁴ Per la presenza all'interno delle Piccole Panatenee vd. Tracy 2007. La testimonianza è fornita da Lys., 21, 4.

¹⁴⁴⁵ Kyle 1992, p. 96; Shapiro 1992, pp. 56-57; Ceccarelli 1998; Lesky 2000, pp. 124-130; Ceccarelli 2004; Kyle 2015, pp. 148-159.

¹⁴⁴⁶ Sui giochi a squadre vd. Neils 1994; Crowther 1995.

¹⁴⁴⁷ Rausa 1998, p. 221.

¹⁴⁴⁸ Ceccarelli 2004, pp. 93-94.

Tuttavia la danza pirrica come agone era svolta anche in un'altra importante festività ateniese, vale a dire le Grandi Dionisie. Sempre in Attica danze armate erano svolte anche durante festività legate ad Artemide, probabilmente l'*Apatouria*, e ai riti di passaggio¹⁴⁴⁹. Successivamente, però, la sua presenza all'interno dei banchetti denotò una perdita dell'originario significato, legato ad aspetti sia ginnico-marziali che religiosi, verso una degenerazione legata al simposio e alla sfera privata¹⁴⁵⁰, come riporta Ateneo quando dice che i *pyrrhichistai* impugnano i tirsi in luogo delle lance e danzavano per Dioniso, gli Indiani e Penteo¹⁴⁵¹.

La danza armata è d'altronde attestata anche a Sparta in connessione con i Dioscuri, rivestendo un ruolo importante nell'*agogè*, e a Creta in relazione ai Cureti, antichi abitanti di Creta che armati avevano protetto Zeus nascosto a Crono coprendo il suo pianto con il rumore delle armi¹⁴⁵².

La cultura figurativa attica ha adottato questa particolare pratica nel suo repertorio già a partire dalla fine del VI sec. a.C., per rappresentare *pyrrhichistai* impegnati in agoni sia legati ad Atena che a Dioniso e in accompagnamento a rituali funerari¹⁴⁵³. Si tratta per lo più di ceramica a figure nere che riproduce l'immagine poi canonica del danzatore, nudo e armato di elmo, spada e scudo circolare, impegnato in articolati e concitati movimenti¹⁴⁵⁴. Dal punto di vista scultoreo, risultano di grande interesse tre basi votive decorate, erette per sorreggere statue ritraenti *pyrrhichistai* vincitori negli agoni delle Panatenee o delle Dionisie¹⁴⁵⁵.

La prima base è stata dedicata da un *choregòs* di cui non conosciamo il nome, che celebrò con questo monumento le vittorie presso le Panatenee del 374/3 a.C. e le Dionisie del 370/69 a.C. Il frammento della base è conservato presso il Museo Nazionale di Atene¹⁴⁵⁶ e presenta nella parte centrale un giovane nudo, che porta sulle spalle una statua in stile arcaico di Atena *Promachos*, seguito da un *pyrrhichistès*, disposto di profilo con braccio sinistro scudato proteso in avanti e capo elmato leggermente reclinato. Tale opera, firmata dallo scultore *Amymo[n]*, raffigura dunque una scena di trionfo dopo una vittoria, celebrata presumibilmente con la dedica di una statua alla dea per la quale erano organizzate le feste nelle quali il corego aveva trionfato.

¹⁴⁴⁹ Ceccarelli 2002a, p. 2; Ceccarelli 2004, pp. 102-105.

¹⁴⁵⁰ Ceccarelli 2004, pp. 108-111; Visconti 2009.

¹⁴⁵¹ Athen. 15, 631a-b.

¹⁴⁵² Ceccarelli 2002a, p. 2.

¹⁴⁵³ Ceccarelli 2002a, p. 2; Ceccarelli 2004.

¹⁴⁵⁴ La raccolta delle immagini vascolari è in Poursat 1968 e in Ceccarelli 1998.

¹⁴⁵⁵ Sui monumeti coregici vd. Götte 2007 e Agelidis 2009.

¹⁴⁵⁶ Inv. 3854. Poursat 1967; Grassinger 1991, p. 115, nota 3; Ceccarelli 1998, p. 244, n. 1; Rausa 1998, pp. 225-226; Lesky 2000, p. 265, n. 85; Kaltsas 2002, p. 127; Agelidis 2009, pp. 55-56.

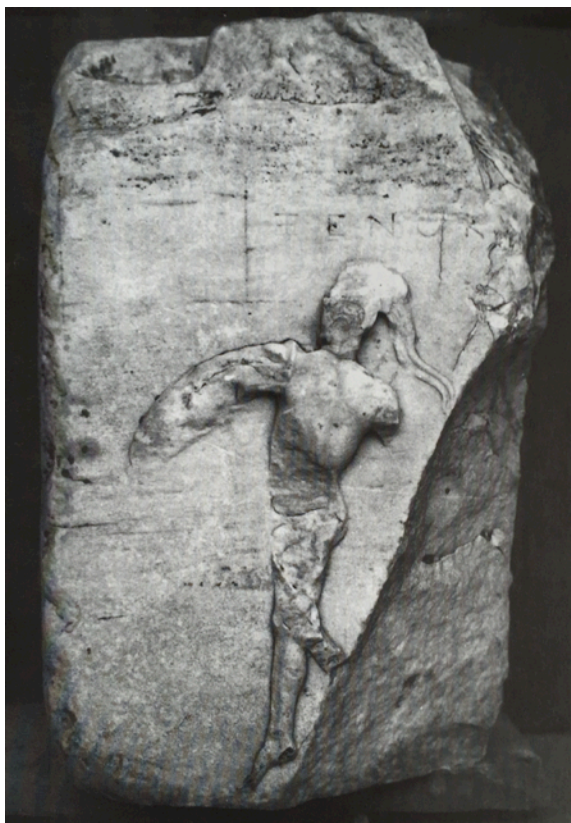


Fig. 147: Atene, Museo dell'Acropoli. Due frammenti di una base dedicata da *Xenokles* (da Kosmopoulou 2002, fig. 52 e Rausa 1998, tav. 37, 2).

Una seconda base, conservata presso lo stesso Museo, è stata rinvenuta reimpiegata nel bastione contiguo alla porta Beulé¹⁴⁵⁷. La decorazione è suddivisa su due lati, il primo e più importante presenta una serie di otto *pyrrhichistai*, tutti di fila e rappresentati nel medesimo modo, vale a dire rivolti a destra, sollevati sulle punte dei piedi mentre tendono il braccio sinistro scudato in avanti. A loro fianco è il *choregòs*. Sull'altro lato, ugualmente, sono sette coreuti disposti in fila e guidati da un *choregòs*, così rispecchiando nello schema compositivo la scena del primo lato. Il nome del dedicante di questo monumento è *Atarbos* che ci è fornito dall'iscrizione che corre lungo il bordo superiore modanato, la quale documenta anche la data in cui fu posta la dedica, il 323/2 a.C. La base rinvenuta sull'Acropoli potrebbe essere stata dedicata in occasione della vittoria alle Panatenee e la scena rappresenterebbe il primo momento della danza armata, nella quale la squadra si muove in gruppo, come una falange¹⁴⁵⁸. Secondo un'interessante ipotesi di Shear¹⁴⁵⁹ la base sarebbe stata interessata da due fasi, la prima prevedeva l'esecuzione del fregio con *pyrrhichistai* e doveva essere completata con un pilastro, poi

¹⁴⁵⁷ Inv. 1338. Brouskari 1974, p. 20, tav. 5; *Mind and Body* 1989, pp. 208-210 n. 101; Palagia 1994, p. 115, fig. 6; Boegehold 1996, p. 95, fig. 61, pp. 101-103; Kosmopoulou 1998, pp. 163-172; Rausa 1998, pp. 225-226; Lesky 2000, 124-130; Wilson 2000, pp. 39-40, 305, 306, fig. 2; Kosmopoulou 2002, pp. 67-68, n. 39, fig. 60; Shear 2003; Ceccarelli 2004, fig. 1; Agelidis 2009, 56-62; Csapo 2010, 126 n. 8; Smith 2011, p. 144, n. R 9;

¹⁴⁵⁸ Rausa 1998, p. 226.

¹⁴⁵⁹ Shear 2003.

nel giro di un anno la base fu raddoppiata mediante l'esecuzione di un secondo fregio e l'aggiunta di tre statue bronzee.

La più importante attestazione scultorea rimane, tuttavia, la base, estremamente frammentaria, dedicata da *Xenokles*. I due frammenti, esposti presso il Museo dell'Acropoli di Atene¹⁴⁶⁰, conservano il bordo sinistro della base e una porzione centrale del fregio. Sul primo blocco è scolpito un *pyrrhichistès* nudo impegnato in una decisa torsione verso destra, nella quale mostra le spalle all'osservatore, solleva il braccio sinistro scudato e, inclinando la linea delle spalle, abbassa il braccio destro con la spada, che non è però conservata. La porzione scolpita del secondo blocco è, invece, molto esigua, poiché conserva solo parte del cimiero di due danzatori, verosimilmente rivolti il primo a sinistra e il secondo a destra. Poco oltre i personaggi corre un'iscrizione di cui si conserva solo il nome del dedicante $\Xi\epsilon\nu\omicron\kappa[\lambda\eta\varsigma]$ e il verbo di dedica $\acute{\alpha}\nu[\acute{\epsilon}\theta\eta\kappa\epsilon]\nu$. Nonostante l'esiguità della porzione conservata, si può ricostruire l'identità del dedicante, che è noto da altre fonti, letterarie ed epigrafiche, che testimoniano l'importanza di questo personaggio, prima nella vita agonistica di Atene, poi in quella politica¹⁴⁶¹. La base, dunque, grazie al supporto dei dati prospografici e all'analisi stilistica, in cui si notano accenti scopadei e un legame con il monumento di Lisicrate, è databile negli anni quaranta del IV sec. a.C.¹⁴⁶²

Sulla base di questa documentazione è possibile impostare un'analisi di tipo iconografico relativa alle produzioni neoattiche. L'ultima base presentata, dedicata da *Xenokles* intorno al 340 a.C., è il documento più importante a noi pervenuto in relazione alla ricostruzione del modello e del significato dei rilievi neoattici con guerrieri danzanti. Infatti il tipo B di danzatore attestato sui rilievi neoattici corrisponde perfettamente al *pyrrhichistès* del primo blocco del rilievo di *Xenokles*. Il secondo blocco invece riproduce un danzatore a sinistra il cui cimiero si agita obliquamente verso destra ed un secondo danzatore con il capo rivolto verso destra, poiché si conservano sia elmo che cimiero. È presumibile che il secondo danzatore corrisponda al tipo A dei danzatori neoattici, mentre il primo è stato riconosciuto come una seconda immagine del tipo B. Dunque Fuchs¹⁴⁶³, e dopo di lui Grassinger¹⁴⁶⁴, Rausa¹⁴⁶⁵ e Habetzeder¹⁴⁶⁶, hanno ricostruito la base di *Xenokles* mediante l'utilizzo della lastra del Vaticano, la quale attesterebbe una reiterazione per almeno due volte di uno stesso schema iconografico composto dall'alternanza B-A-B-A. Pertanto Fuchs riteneva che la lastra del Vaticano fosse la replica neoattica più fedele, poiché risultava uno dei primi prodotti delle officine neoattiche. In effetti per ciò che concerne i tipi A e B si deve riscontrare che essi sembrano

¹⁴⁶⁰ Invv. 6465, 6465a [=4065]. Walter 1923, nn. 402-402 a; Lippold 1950, p. 247, nota 3; Jacob-Felsch 1969, p. 92, nota 189; Grassinger 1991, p. 115, nota 1; Ceccarelli 1998, p. 244, n. 1; Rausa 1998; Lesky 2000, p. 266, n. 86; Kosmopoulou 2002, p. 66, n. 33, fig. 52; Agelidis 2009, 62-64.

¹⁴⁶¹ Sul personaggio vd. soprattutto Ampolo 1979.

¹⁴⁶² Rausa 1998, pp. 233-234.

¹⁴⁶³ Fuchs 1959, pp. 41-44.

¹⁴⁶⁴ Grassinger 1991, pp. 115-117.

¹⁴⁶⁵ Rausa 1998, pp. 224-230.

¹⁴⁶⁶ Habetzeder 2012, pp. 23-33.

rispondere maggiormente allo schema iconografico attestato sulla base di *Xenokles*. Si può notare infatti la disposizione più armonica delle membra, il capo rivolto verso l'alto, la disposizione obliqua delle spalle e la posizione di tre quarti dello scudo che sembra quasi ovale, elementi che si ritrovano nella base del Vaticano ma non nelle repliche più tarde¹⁴⁶⁷. Tuttavia, la lastra del Vaticano sembra impregnata di un forte accento alto-classico, soprattutto evidente nella partizione squadrata della muscolatura e nella fessità del bacino. Questi elementi non sembrano riscontrarsi nella base di *Xenokles* o nei rilievi ad esso coevi, che si caratterizzano per volumi più sfumati e per un rilievo meno accentuato.

Non vi è altresì alcun dubbio sul modello originario: la base di *Xenokles*, opera di un ignoto artista, che riscosse probabilmente una certa fama insieme al modello da lui creato, fornì lo spunto agli scultori neoattici per riprodurre l'immagine di danzatori armati. Il soggetto rappresentato è legato alla *πυρρίχη* svolta ad Atene in occasione delle Panatenee e delle Dionisie. Si tratta dunque di un modello attico, elaborato nel IV sec. a.C., che poteva avere un prototipo anteriore alla base di *Xenokles*. La stessa base del Vaticano, con il suo sfondo neutro, il suo ampio spazio vuoto oltre le figure e la modanatura superiore rievoca la base votiva di *Xenokles*. Se, però, dobbiamo presupporre che il modello originario era composto dalla duplicazione di due sole figure, i tipi A e B, elemento che richiama la base di *Atarbos*, sulla quale è ripetuta per otto volte la stessa figura, non è possibile inserire nella composizione originaria gli altri quattro tipi attestati nelle produzioni neoattiche.

Alcuni dei quattro tipi rimanenti ad una più attenta analisi risultano essere delle varianti dei tipi A e B. Il tipo F ricorda il tipo A con la differenza che il primo guarda verso sinistra sia con il capo che con le gambe. Anche il tipo D di Oplonti si può ritenere una variante del tipo A, di cui modifica l'impostazione delle gambe rivolte verso sinistra anzichè verso destra.

Le altre figure singole, tipi C ed E, non rispecchiano nessun'altra rappresentazione di *pyrrhichistai* attica conservata. Un *pyrrhichistês* rivolto di profilo verso destra, che mostra lo scudo dall'interno come il tipo E è attestato sulla base con trionfo e statua di Atena citata in precedenza. Un altro *pyrrhichistês* che ha questa impostazione del braccio si ritrova su un *oscillum* da Pompei, sul cui lato opposto è una Menade¹⁴⁶⁸. In questo caso la disposizione del corpo, rivolto verso destra, e il capo leggermente reclinato ricordano il *pyrrhichistês* della base di Atene. Una rappresentazione simile per la posizione delle gambe e il braccio destro sollevato si riscontra anche nei Cureti del *Bema* di *Phaidros* del teatro di Atene, databile intorno alla metà del II sec. d.C. Anche in questo caso, tuttavia, non corrispondono perfettamente al tipo E, nonostante il Curete di sinistra abbia la stessa impostazione delle gambe e quello di destra la stessa impostazione del braccio sollevato¹⁴⁶⁹. Dunque secondo Grassinger il tipo E può essere ascritto alla tradizione tardo-ellenistica ed essere messo in relazione con un Curete del fregio

¹⁴⁶⁷ Grassinger 1991, p. 115.

¹⁴⁶⁸ Habetzeder 2012, pp. 25-27, fig. 25.

¹⁴⁶⁹ Grassinger 1991, p. 115. Sul Bema di Phaidros vd. Laufer 1978 e Despinis 2003.

dell'*Hekataion* di Lagina, databile intorno alla fine del II sec. a.C., sul quale è rappresentata la nascita di Zeus¹⁴⁷⁰, ma anche con un Coribante della base di Copenaghen in cui danzatori armati sono alternati a Ninfe¹⁴⁷¹.

Il tipo C di Oplonti presenta una particolare torsione del braccio e del capo e una diversa interpretazione della danza, dal momento che è impegnato in un balzo. Questa articolata contorsione ricorda modelli ellenistici e in particolare la posizione delle gambe e del torso è confrontabile con il Satiro danzante dei cosiddetti *Ikariosreliefs*¹⁴⁷². Inoltre lo stesso tipo, vestito di chitonisco, lo si ritrova come Coribante nella base di Copenaghen. Dunque tale base sembra riprodurre attraverso la variante della veste e alcune differenze nell'impostazione del corpo, almeno due tipi di *pyrrhichistai*. A ben vedere anche il terzo Coribante riproduce una variante del *pyrrhichistès* tipo A. Pertanto, se da un lato si può dedurre che i tipi C ed F derivino da un modello ellenistico, dall'altro si deve notare una certa interscambiabilità tra l'iconografia dei *pyrrhichistai* e quella dei Cureti o Coribanti.

La connessione esistente tra questi tipi di danzatori armati risulta di notevole interesse sia dal punto di vista strettamente iconografico sia da quello più propriamente tematico, poiché i rilievi di epoca romana presentano delle combinazioni che è necessario spiegare.

I Cureti abitavano anticamente l'isola di Creta e sono legati al culto di Zeus poiché, poco dopo la nascita, lo protessero dal padre Crono, il quale divorava i suoi figli per il timore della possibilità, profetizzata dall'oracolo, che uno di loro l'avrebbe ucciso e spodestato. Rea dunque portò il neonato a Creta e i Cureti con la loro danza armata coprirono il pianto del piccolo, salvandogli la vita. Spesso tuttavia i Cureti sono assimilati ai Coribanti, personaggi del seguito di Cibele, ma talvolta legati anche a Dioniso o Ecate¹⁴⁷³. L'iconografia dei Cureti/Coribanti come danzatori armati è riscontrata in relazione alla nascita di Zeus ad esempio sul fregio di Lagina e nelle lastre Campana¹⁴⁷⁴. Essi danzano in numero di due o tre intorno a Zeus bambino oppure battono le spade sugli scudi sollevati per coprire con il clamore delle armi le grida del neonato. Si ritrovano inoltre su una base dei Musei Capitolini insieme a Cibele¹⁴⁷⁵, su uno dei lati della base di Sorrento¹⁴⁷⁶, sulla *lanx* di Parabiago¹⁴⁷⁷ e sull'anfora Baratti¹⁴⁷⁸, mentre da Pozzuoli proviene un'interessante attestazione di rappresentazione narrativa del mito della nascita

¹⁴⁷⁰ Sul fregio del tempio di Lagina Junghölter 1989; Simon 1993; Webb 1996, pp. 108-120; Baumeister 2007.

¹⁴⁷¹ Ny Carlsberg Glyptotek, inv. 513. Matz, von Duhn 1881-82, III, n. 3680; Jacobsen 1907, tav. 10; Poulsen 1951, p. 108, n. 128; Fuchs 1959, p. 34, n. C6d; Hermann 1961, pp. 71-72; von Hesberg 1981, p. 234, nota 201; Santolini Giordani 1989, p. 120, n. 63, tav. 10, p. 57-74, fig. 19; *Villa Albani* 1990, p. 246 (H.-U. Cain); Grassinger 1991, pp. 113-114; Dräger 1994, pp. 194-195, n. 16, tav. 11; Schörner 2003, p. 48, nota 336.

¹⁴⁷² Su questo tema iconografico vd. capitolo 2.4.

¹⁴⁷³ LIMC VIII (1997), s.v. *Kouretes/Korybantes* (R. Lindner).

¹⁴⁷⁴ Borbein 1968, pp. 127 ss.

¹⁴⁷⁵ Inv. 1944. Dräger 1994, n. 55; Mangiafesta 2012, pp. 6-10.

¹⁴⁷⁶ Vd. soprattutto Cecamore 2004

¹⁴⁷⁷ LIMC VIII (1997), s.v. *Kouretes/Korybantes*, n. 16 (R. Lindner).

¹⁴⁷⁸ LIMC VIII (1997), s.v. *Kouretes/Korybantes*, n. 16a (R. Lindner).

di Zeus (**cat. 44**). Di regola essi sono vestiti con armatura, chitonisco e mantello ma tipologicamente e stilisticamente derivano dai danzatori armati nudi delle basi di *Xenokles* e *Atarbos*¹⁴⁷⁹. Il momento in cui fu rielaborato il modello tardo-classico è stato individuato da Borbein nella decorazione del poggiapiedi e della base della statua di Despoina nel santuario omonimo di Lykosoura, citata da Pausania e databile nella prima metà del II sec. a.C.¹⁴⁸⁰

Dal punto di vista tematico i *pyrrhichistai* e i Cureti/Coribanti sono separati. I *pyrrhichistai* sono legati alla natura sportiva, hanno origine nella sfera militare e non hanno alcun legame con il culto di Zeus, Dioniso o Cibele. Tuttavia, esistono diverse interconnessioni tra questi personaggi. Innanzitutto si deve riportare la notizia tramandata da Pausania¹⁴⁸¹ e Platone¹⁴⁸², che la danza pirrica troverebbe la sua origine a Creta e sarebbe legata ad uno dei Cureti. A partire dal IV sec. a.C., infatti, la danza dei Cureti viene assimilata alla danza pirrica¹⁴⁸³. Allo stesso modo avviene l'assimilazione ai Coribanti che danzavano intorno a Dioniso, e da ciò probabilmente deriva anche la frase di Ateneo, che descrive il processo designificante dei *pyrrhichistai*¹⁴⁸⁴. Non a caso le fonti, tra cui Euripide, nel narrare l'episodio mitico dei Cureti che salvarono Zeus, mettono in relazione questi personaggi al corteggio di Dioniso¹⁴⁸⁵.

Questa correlazione, spesso sfaccettata, fornita dalle fonti qui non altrimenti approfondita, si rispecchia nelle produzioni neoattiche. Come abbiamo descritto, solo la lastra del Vaticano e il cratere di Oplonti possono ritenersi tematicamente legati ai *pyrrhichistai*. Negli altri casi, i danzatori armati sono significativamente alternati a Ninfe e Menadi, in un caso anche a Pan, testimoniando il passaggio avvenuto ormai in età ellenistica e romana dell'iconografia dei *pyrrhichistai* da un significato ginnico ad uno mitologico legato alla sfera dionisiaca¹⁴⁸⁶. Nella percezione visiva del committente romano la base di Copenaghen, il cratere a volute di Villa Borghese o il cratere dei Musei Vaticani potevano provocare una generica associazione al *thiosos* dionisiaco, al simposio e ai rituali in onore del dio, ma non solo. Ad eccezione del cratere dei Musei Vaticani, gli altri due esemplari attestano la presenza delle Ninfe e tale elemento deve probabilmente essere riferito ancora una volta al legame tra Cureti e Coribanti con Zeus e Dioniso. Infatti sappiamo che entrambe le divinità furono cresciute da Ninfe¹⁴⁸⁷, ma la pre-

¹⁴⁷⁹ Questa teoria è stata proposta da Grassinger 1991, p. 117.

¹⁴⁸⁰ Sul gruppo di Lykosoura: Laubscher 1960, p. 138 ss.; Faulstich 1997, p. 163 ss.; Damaskos 1999, p. 58 ss.; Lo Monaco 2009, pp. 45-52, 164-165, 333 ss. Sulla cronologia di *Damophon*: Damaskos 1999, p. 44 ss.; Lo Monaco 2009, p. 173-174.

¹⁴⁸¹ Paus. 3, 25, 1.

¹⁴⁸² Plato, *Laws* 7, 796b.

¹⁴⁸³ Ceccarelli 2002a, p. 3.

¹⁴⁸⁴ Ceccarelli 2004, pp. 108-111; Visconti 2009. Quest'ultimo analizza nel dettaglio il legame che intercorre tra i danzatori armati e Dioniso, che sarà ormai evidente sul finire del IV sec. a.C. ma le sue origini possono rintracciarsi già nel secolo precedente.

¹⁴⁸⁵ Nonn., D. IX, 160-168; Eur., *Bacch.* 120-134; Strabo, X, 3, 11-13.

¹⁴⁸⁶ Su questo punto soprattutto Habetzeder 2012, pp. 27-33

¹⁴⁸⁷ Zeus: Callim. *Hymn* 1, 31-44; Apollod., I, 1, 5-7; Diod., V, 70, 2-3; Ov., *Fast.* V, 111-128; Hyg., *Poet. astr.* II, 13; Lactantius Placidus in Stat. *Theb.* IV, 783-785; Serv. su Verg., *Aen.* III, 104. Dioniso: HH 26; Apollod., III, 4, 3; Ov., *Fast.* III, 769-770; Ov., *Met.* III, 313-315.

senza di Pan sul cratere a volute di Villa Borghese e l'ampia cornice dionisiaca entro cui si muovono le figure denotano una più probabile allusione al mito di Dioniso infante. Tale connessione può essere nata già nel IV sec. a.C. e a prova di ciò si può citare un rilievo votivo con Ninfe, Cureti e forse Dioniso bambino, datato intorno al 300 a.C.¹⁴⁸⁸ E così anche negli altri casi i rilievi neoattici trasmettono lo stesso significato, vale a dire la danza armata legata al mondo dionisiaco ma concettualmente non avulsa dall'origine mitica della danza pirrica. Per far ciò si è fatto ricorso ai tipi A e B, derivanti dal prototipo di IV sec., arricchendo il repertorio con altre figure mutate da modelli diversi ma di significato affine¹⁴⁸⁹.

Dunque i rilievi neoattici nel caso dell'iconografia relativa alla danza armata tramandano una realtà variegata, che lega insieme attraverso un filo sottile, diversi significati e diversi schemi compositivi. Il clima culturale entro il quale nasce e si sviluppa questa concezione è indubbiamente quello del IV sec. a.C., quando cioè viene elaborato il prototipo dei *pyrrhichistai* e al contempo la danza armata assume un significato più ampio e sfaccettato, fino ad essere assunto nella sfera dionisiaca.

Uomini illustri

2.16. Filosofi, poeti e pensatori

Negli scavi borbonici di Pompei sono emersi due eccezionali rilievi che ritraggono uomini assisi, su seggio o su panca, che iconograficamente rientrano nel repertorio figurativo degli uomini di pensiero e dei poeti, con una felice espressione definiti da Zanker "intellettuali"¹⁴⁹⁰.

Il primo rilievo (**cat. 12**) riproduce una figura seduta su *klismos*, rivolta verso sinistra. L'uomo si presenta interamente ammantato in un pesante *himation* che copre entrambe le braccia e scende fino alle caviglie, dove sporge un sottile lembo del sottostante chitone, lasciando scoperti solo la testa e i piedi, privi di calzari. La ponderazione della figura prevede la convergenza degli arti dello stesso lato, che seguono l'inarcamento del busto in avanti: pertanto il braccio destro, che mantiene la testa, è poggiato sul ginocchio della gamba destra sollevata poiché poggiata su una pietra, mentre la gamba e il braccio sinistro sono rilassati. Il rilievo ritrae indubbiamente un intellettuale, dal momento che la posa sottintende un atteggiamento meditabondo e riflessivo e nella mano sinistra è stretto un rotolo di pergamena. Permette, invece, una maggiore accuratezza

¹⁴⁸⁸ Edwards 1985, n. 89; *LIMC* VIII (1997), s.v. *Kouretes/Korybantes*, n. 8 (R. Lindner).

¹⁴⁸⁹ Habetzeder 2012, p. 32 ha giustamente criticato Grassinger, ritenendo che i rilievi neoattici non riproducono in toto l'immagine di Cureti o Coribanti e sottolineando il significato ancora rilevante della danza pirrica nel mondo romano.

¹⁴⁹⁰ Si tratta del lavoro più completo sul tema, Zanker 1997.

nella classificazione del personaggio la presenza, di fronte allo stesso, di una *capsa* cilindrica sulla quale sono adagiati una maschera teatrale e un *pedum*, bastone dalla forma ricurva nella parte sommitale. Il soggetto, per la presenza di questi attributi, deve necessariamente afferire alla sfera teatrale e la maschera, che costituisce un elemento identificativo e non lo strumento di lavoro - il che indicherebbe un attore -, insieme all'atteggiamento pensoso convergono a delineare i tratti ermeneutici di un commediografo o di un tragediografo.

Sono note d'altronde numerose attestazioni di rilievi di fine V sec. a.C. ma soprattutto di IV sec. a.C., e loro repliche o rielaborazioni tardo-ellenistiche e romane, di solito riferite al mondo del teatro greco, prevalentemente per la presenza delle maschere, che in alcuni casi si può pensare ritraggano genericamente attori e in altri più specificamente gli autori del dramma, colti nel momento dell'elaborazione del componimento. Come osservato da Webster¹⁴⁹¹ e Micheli¹⁴⁹², l'impostazione iconografica del compositore seduto e meditante è già presente nel V sec. a.C., come dimostra il cratere a volute di *Pronomos* del Museo di Napoli, proveniente da Ruvo di Puglia¹⁴⁹³, ma viene compiutamente definita intorno alla metà del secolo successivo attraverso la deduzione di cifre compositive utilizzate nella rappresentazione degli attori. Rispetto a questi ultimi i drammaturgi sono seduti, secondo modalità espressive legate all'immagine più comunemente condivisa del pensatore, mentre nelle redazioni ellenistiche e romane è di sovente aggiunta una figura accessoria che acuisce l'aspetto creativo e poetico del compositore.

Nel vaso di Ruvo, nel quale *Pronomos* è verosimilmente il committente e al contempo colui che viene celebrato, troviamo nel registro superiore Dioniso e *Paidia* nel centro e intorno gli attori, dei quali si possono riconoscere solo Eracle, per la presenza della clava, e un personaggio femminile orientale, per l'uso della tiara. Nel registro inferiore in posizione dominante e corrispondente rispetto a Dioniso è *Pronomos* che suona l'*aulos*, circondato dai coreuti, tutti muniti di maschera, *Charinos*, il suonatore di cetra, al fianco dell'onorato, e soprattutto si osserva il poeta seduto, Demetrio, il quale sembra osservare il rotulo che ha nella mano. Come già sostenuto¹⁴⁹⁴ il rilievo potrebbe riprodurre la rappresentazione scenica del mito di Eracle ed Onfale, che da una notizia di Diogene Laerzio sappiamo fu una dei drammi satireschi di Demetrio. Nella pittura, pertanto, si assiste alla prima rappresentazione del compositore nelle arti figurative, per di

¹⁴⁹¹ Webster 1965a, pp. 5 ss.

¹⁴⁹² Micheli 1998, p. 1.

¹⁴⁹³ Heydemann 1872, pp. 546-550, n. 3240, tav. X.3240; Arias, Shefton, Hirmer 1962, pp. 377-380, tavv. 218-219; Beazley 1963, p. 1336, n. 1; Beazley 1971, p. 480; Trendall 1971, p. 29, n. II.1; Simon, Hirmes 1981, pp. 153-154, tavv. 228-229; *LIMC* III (1986), s.v. *Dionysos*, p. 483, n. 719; *LIMC* III (1986), s.v. *Dionysos*, p. 493, n. 835; *LIMC* III (1986), s.v. *Eros*, p. 910, n. 703; Carpenter, Mannack, Mendonca 1989, p. 365; *LIMC* V (1990), s.v. *Herakles*, pp. 186-187; *LIMC* V (1990), s.v. *Himeros*, *Himeroi*, p. 426, n. 18; *LIMC* VII (1994), s.v. *Omphale*, p. 52; Green - Handley 1995, pp. 22-23, n. 5; *Greci in Occidente* 1996, p. 34; *LIMC* VIII (1997), s.v. *Hesione*, p. 628, n. 63; *LIMC* VIII (1997), s.v. *Silenoi*, p. 1124, n. 152; Boardmann 1998, pp. 167-168, fig. 323; Micheli 1998, pp. 6-8, fig. 5; Krumeich, Pechstein, Seidensticker 1999, tavv. 8-9; *Ercole* 2001, pp. 105-107, n. 59; *Miti greci* 2004, p. 265, n. 254.

¹⁴⁹⁴ Vd. Micheli 1998, p. 7.

più seduto e con rotulo in mano, oltre alla fondamentale attestazione degli attori muniti di maschere, intenti ad inscenare un dramma teatrale.

Tra le più antiche raffigurazioni scultoree di attori è necessario menzionare un rilievo rinvenuto presso il Pireo e datato nei decenni finali del V sec. a.C.¹⁴⁹⁵, su per giù contemporaneo al cratere di *Pronomos*. La scena¹⁴⁹⁶, separata in due parti, prevede sulla destra Dioniso assiso su *kline* insieme ad una donna, identificata per lo più come *Paidia*, e sulla sinistra tre personaggi stanti e vestiti di lunghi chitoni manicati. Questi, già interpretati come attori e più specificatamente da Slater come i tre attori della tragedia - il protagonista, il deuteragonista e il tritagonista -, recano tra le mani timpani e almeno due maschere, l'una di vecchio e l'altra di giovane, mentre un'ultima era forse indossata ma lo stato frammentario della testa del primo personaggio non permette di appurarlo con certezza. Nel secolo successivo si devono ricordare due rilievi frammentari nei quali sono raffigurati attori stanti che attestano la caratteristica di recare nella mano una maschera teatrale: si tratta di un rilievo a Copenaghen¹⁴⁹⁷, di cui si conserva solo la parte destra del rilievo, e un'*hydria* funeraria marmorea da Vari¹⁴⁹⁸.

L'uso delle maschere, infatti, ricorre per lo più nei rilievi votivi di IV sec. a.C. anche senza un preciso legame con gli attori e, come nel rilievo da Pompei, di sovente compaiono affisse alle pareti o adagate. Un rilievo frammentario conservato a Cagliari¹⁴⁹⁹ doveva replicare con ogni verosimiglianza nella parte destra lacunosa la figura di Dioniso assiso su *kline* del rilievo del Pireo, mentre nella parte sinistra, oltre ad una donna ammantata e seduta sul un seggio, forse identificabile con la stessa *Paidia*, è un fanciullo di dimensioni minori che attinge presumibilmente del vino da un cratere. Le maschere sono poste alle spalle del giovane in numero di tre, evidentemente tragiche, una femminile e due di anziano con barba, mentre una quarta, simile alla prima, è tenuta in mano dalla donna. Altra offerta votiva a Dioniso, confermata in questo caso come in quello precedente dall'iscrizione, è anche un rilievo onorario per due coreghi del demo di Aixone¹⁵⁰⁰: in questo caso le maschere, in numero di cinque, sono scolpite sull'architrave e secondo Micheli possono essere allusive dei personaggi della Commedia di

¹⁴⁹⁵ Atene, Museo Nazionale, inv. 1500. Robert 1882; Reisch 1890, pp. 23-24; Svoronos 1908-37, pp. 512 ss., n. 1500, tav. 82; Süsserott 1938, p. 103, tav. 13,5; Bieber 1939, pp. 55 ss., figg. 66-67; Dohrn 1957, pp. 35, 39, 62, tav. Ia; Thönges-Stringaris 1965, pp. 20-21; Karouzou 1968, p. 55, n. 1500; Neumann 1979, pp. 49, 69, 74, tav. 26b; Dentzer 1982, pp. 340-341, 507-508 (con altra bibl.); Slater 1985, pp. 333 ss.; Scholl 1995, pp. 222-223, fig. 8; Micheli 1998, pp. 1-4, fig. 1 (con altra bibl.); Comella 2002, p. 218, n. Pireo 10; Micheli 2004, p. 124, fig. 42; Kaltsas 2002, p. 138, n. 264.

¹⁴⁹⁶ Sull'interpretazione e il significato della scena vd. la particolare esegesi di Micheli 1998.

¹⁴⁹⁷ Inv. 465. Poulsen 1951, p. 173, n. 233; Webster 1956, pp. 43, 151, n. A20, tav. 9; Pickard-Cambridge 1968, p. 188, fig. 52; Himmelmann 1994, p. 149, nota 74; Moltesen 1995, p. 137, n. 72; Scholl 1995, pp. 222-223; Scholl 1996, p. 335, n. 420, tav. 21,4; Micheli 1998, p. 3, fig. 2.

¹⁴⁹⁸ Atene, Museo Nazionale, inv. 4498. Scholl 1995, pp. 231 ss., fig. 15; Micheli 1998, p. 4; Kaltsas 2002, p. 170, n. 334 (con altra bibl.).

¹⁴⁹⁹ Museo archeologico. Maass 1896; Svoronos 1908-37, p. 525, fig. 239; Taramelli, Delogu 1936, dd 25-26; Thönges-Stringaris 1965, pp. 49, 95, n. 177; Bernabò Brea 1981, 34-35, nn. A1, A3, A4; Dentzer 1982, pp. 321, 326, 460, 505-506; Himmelmann 1994, p. 140, fig. 72; Micheli 1998, pp. 4-5, fig. 3; Comella 2002, p. 222, n. Scon. 12.

¹⁵⁰⁰ Atene, Museo Epigrafico, inv. 13262. Bieber 1939, pp. 51-52; Meyer 1989, p. 305, n. A141; Lawton 1995, p. 148, n. 154; Micheli 1998, p. 4.

Mezzo, anche se il cd. "padre severo" potrebbe al contrario fare riferimento alla Commedia Nuova. Alle cinque maschere del rilievo di Aixone si devono aggiungere le sei, poste su tre file, di un rilievo frammentario del Museo Nazionale di Atene¹⁵⁰¹, proveniente dall'area dell'*Asklepieion*, anche in questo caso rappresentate in modo da risultare appese alla parete. E così allo stesso modo un rilievo lacunoso da Ikaria conserva quattro maschere¹⁵⁰².

La presenza della maschera nei rilievi votivi attici dello scorcio del V sec. a.C. e soprattutto del IV sec. a.C. costituisce, dunque, il più chiaro rimando al quale un dedicante legato al mondo teatrale può ricorrere per rendere onore a Dioniso, in qualità di divinità che soprintende agli agoni. Tuttavia, le maschere possono in seconda istanza alludere al genere di rappresentazione scenica che, attraverso l'ispirazione poetica e artistica di Dioniso, ha permesso di conferire ai coreghi, agli attori e ai poeti la vittoria negli agoni teatrali. Non a caso sono numerose le testimonianze archeologiche e letterarie di dediche votive costituite da maschere, rappresentate in questo caso a tutto tondo e non nell'ambito della figurazione di un rilievo.

Nel rilievo del Museo di Napoli, rispetto agli esemplari greci di riferimento, la maschera non è né indossata né tenuta in mano; essa si trova infatti adagiata su un supporto e quasi rivolge il suo sguardo verso il personaggio seduto. Infatti la maschera è chiaramente l'attributo dell'attore, che grazie ad essa svolge la sua arte e il suo lavoro, ma, come, sostenuto da Webster¹⁵⁰³, esiste uno stretto legame anche tra la maschera e il momento compositivo del poeta. Egli, infatti, non deve solo scrivere dei versi ma soprattutto preliminarmente ha la necessità di comporre la trama, che può nascere solo attraverso la perfetta sinergia tra personaggio e maschera. Gli aneddoti relativi a Sofocle e Menandro indirizzano, infatti, verso una distinzione di due diversi momenti creativi, vale a dire definizione della trama e stesura dei versi. I due poeti infatti solevano prima definire a grandi linee la trama, nella quale rientra la caratterizzazione dei personaggi, e solo dopo iniziavano la composizione delle parole che avrebbero dovuto pronunciare. Sarebbe questo, pertanto, il motivo per il quale la maschera del rilievo di Napoli è posta su un supporto ed è in piena sinergia con il personaggio seduto, che di conseguenza non può essere collegato con un attore, bensì deve riconoscersi in un poeta, un compositore di drammi teatrali.

Iconograficamente la posizione e la rappresentazione della maschera rimandano a due noti rilievi di compositori. Il rilievo già in collezione Rondanini, ora ai Musei Vaticani¹⁵⁰⁴, presenta una figura maschile imberbe e a petto nudo seduta su *klismos*, nella quale la critica ha identificato il commediografo Menandro, la cui statua fu dedicata nel

¹⁵⁰¹ Svoronos 1908-37, p. 648, n. 1750, tav. 156; Pickard-Cambridge 1968, fig. 25; Karouzou 1968, p. 111, tav. 32, 1-2; Micheli 1998, p. 6, fig. 4.

¹⁵⁰² Green 1982, pp. 244-245, fig. 7.

¹⁵⁰³ Webster 1965, pp. 7 ss.; Micheli 1998, p. 8.

¹⁵⁰⁴ Inv. 9985. Helbig 4 I, 1069 (H. von Heintze); Richter 1965, II, p. 229, n. 11; von den Hoff 1994, pp. 158-159; Micheli 1998, pp. 12-16; Sinn 2006, pp. 136-145, n. 38; Lang 2012, p. 178, n. R Men 2.

teatro di Dioniso poco dopo la sua morte, avvenuta nel 293/2¹⁵⁰⁵, insieme alle statue onorarie dei tragediografi di V sec. a.C. Eschilo, Sofocle ed Euripide¹⁵⁰⁶. Seppur non perfettamente conforme al modello statuario sia nella resa del volto sia nell'assenza del chitone, il rilievo Rondanini, di cui si conosce un secondo esemplare già in collezione Stroganoff oggi a Princeton¹⁵⁰⁷, attesta la presenza di tre maschere comiche, attribuite dagli studiosi ad altrettanti personaggi o "tipi" della commedia nuova: oltre ad una maschera tenuta in mano, identificata come νεανίσκος μέλας, che ricorda per molti aspetti quella del rilievo di Napoli, altre due sono adagate su una *trapeza* e sono state collegate a un ἡ γεμῶν πρεσβύτας e un λαμπράδιον¹⁵⁰⁸.

Nel rilievo con le figure, facilmente identificabili grazie al supporto delle iscrizioni, di Euripide e *Skené* e la statua di Dioniso, conservato ad Istanbul ma proveniente da Smyrna¹⁵⁰⁹, si osserva invece una precisa riproposizione di maschera adagiata su una *capsa* cilindrica, secondo modalità formali del tutto assimilabili al rilievo di Napoli. La maschera, di contro, si trova rivolta verso la statua del dio e non è in diretta connessione con Euripide, il quale è ritratto seduto su *klismos*¹⁵¹⁰ nel gesto di porgere alla donna che lo fronteggia una seconda maschera. Una terza, invece, è speculare alla prima ed è posta su un pilastro alle spalle di *Skené*. Il poeta, a differenza del rilievo di Menandro, pertanto non è immortalato nel momento compositivo, poiché non contempla la maschera, ma, probabilmente, è impegnato in una fase successiva, quella dell'allestimento scenico della tragedia.

I rilievi con Menandro ed Euripide costituiscono repliche romane, di età augustea i due con Menandro, della seconda metà del I sec. a.C. quello con Euripide, di prototipi tardo-ellenistici che hanno riprodotto a rilievo, rielaborandole ecletticamente, le originarie statue alto-ellenistiche dei due compositori; ciò è ben evidente soprattutto nel caso di Euripide, che a differenza della statua di Menandro, era stante, e ai rilievi sono aggiunti altri elementi dal valore prettamente didascalico come le iscrizioni identificative e la presenza evocativa di una figura femminile, che allude simbolicamente alla Musa.

D'altronde però i rilievi qui esaminati sono strettamente legati all'esemplare di Napoli anche in virtù dell'iconografia del soggetto principale, vale a dire il poeta compositore. Proprio grazie alle testimonianze qui addotte possiamo con ogni verosimiglianza ritenere che il rilievo di Napoli riproduca l'immagine di un drammaturgo per il

¹⁵⁰⁵ La bibliografia riguardante questa statua è cospicua, si vedano soprattutto: Richter 1965 pp. 224-236; Fittschen 1991; Zanker 1997, pp. 87-93; von den Hoff 2007, pp. 19-20, 32, 39; *Ritratti* 2011, p. 183, n. 2.41 (R. Di Cesare) con altra bibl. Nel mercato antiquario alcune nuove repliche pubblicate in Lang 2012, p. 79, nota 749.

¹⁵⁰⁶ Sul gruppo vedi da ultimo Papastamati-von Moock 2007.

¹⁵⁰⁷ Inv. Y1951-1. Richter 1965, II, p. 229, n. 12; Micheli 1998, pp. 12-16; Ridgway 1994, pp. 100-106, n. 32; Lang 2012, p. 178, n. R Men 1.

¹⁵⁰⁸ Micheli 1998, p. 13.

¹⁵⁰⁹ Inv. 1242. Richter 1965, I, p. 137, n. b, fig. 767; Micheli 1998, pp. 11-12; Sinn 2000, p. 405; Micheli 2004, p. 127, fig. 44; Lang 2012, p. 178, n. R Eur 1.

¹⁵¹⁰ Per la statua e il ritratto a tutto tondo di Euripide vd. Richter 1965, pp. 133-140; Isler, Mango, Stähli 1999.

legame esistente tra personaggio e maschera, la quale funge da fonte d'ispirazione. Per il confronto delle maschere con i rilievi Rondanini-Stroganoff il compositore deve essere più specificatamente identificato come un commediografo, sul cui modello torneremo a breve.

Avvalorano la natura intellettuale del personaggio altri due elementi presenti nel rilievo: il bastone con estremità ricurva, probabilmente un *pedum*, e il rotulo di pergamena stretto nella mano sinistra.

Il bastone è solitamente un attributo legato al mondo pastorale e dunque riprodotto in scene campestri. In realtà nel campo letterario il bastone ricorre alcune volte quale dono offerto dalle Muse al poeta, come una sua investitura. Questo episodio è citato, infatti, nella *Teogonia*, nella quale Esiodo riceve dalle Muse uno "scettro", costituito da un ramo strappato ad un albero di alloro, con il quale egli potrà "immortalare il futuro e il passato", dando così voce alle Muse¹⁵¹¹. Il poeta, a differenza di Omero, è solitamente noto per il suo attributo, che egli chiama scettro ma che successivamente sarà meglio noto come ῥάβδος¹⁵¹². Così allo stesso modo nell'*Idillio* VII di Teocrito il capraio Licida dona un bastone a Simichida-Teocrito¹⁵¹³ e, come avvenuto per Esiodo sull'Elicona, tale episodio costituisce il simbolo della sua investitura poetica. Il λαγωβόλον che Teocrito riceve è strumento del mestiere utilizzato dai pastori ma è anche insegna regale di Tolomeo, presso il quale il poeta ha lavorato. Nell'*Idillio* 17, l'*Encomio a Tolomeo*, il poeta lo riceve in dono direttamente dal re ed è significativo che ciò avvenga durante gli agoni sacri in onore di Dioniso¹⁵¹⁴, il cui culto ebbe grande rilevanza durante il regno lagide, come attesta la famosa processione voluta da Tolomeo Filadelfo. D'altronde la presenza di un bastone quale attributo di un drammaturgo può dare ancora maggior risalto alla relazione esistente con la sfera dionisiaca entro la quale si muove la composizione drammaturgica. Su una serie di gemme di epoca romana, che replicano con alcune varianti due tipi di raffigurazioni di intellettuali assisi su seggio e meditanti, in un atteggiamento molto simile ai rilievi qui esaminati, sono sempre presenti quali attributi il bastone con estremità ricurva e la *capsa*, oltre al rotulo, il *volumen*¹⁵¹⁵. Secondo Lang¹⁵¹⁶, tali sono attributi caratterizzanti della figura del pensatore e, nel caso del bastone, questo è probabilmente legato alla *paideia*.

¹⁵¹¹ Hes., *Th.* 30.

¹⁵¹² Micheli 1998, p. 17, nell'esegesi del rilievo di Napoli adduce come confronti i documenti figurativi nei quali si è tentato di riconoscere Esiodo, come ad esempio il fianco di un sarcofago di Napoli, nel quale un personaggio barbato e a petto nudo è assiso su una roccia stringendo un bastone e affiancato da una pecora una *capsa* e dei *volumina* (vd. da ultimo Gasparri 2010, pp. 126-127, n. 48 (P. Gargiulo). A questo si aggiunga l'interessante notazione di Pausania (Paus., IX, 30,3), il quale nel descrivere una statua di Esiodo riporta che questa presentava una cetra sulle ginocchia, ma aggiunge subito dopo che non si tratta di un'iconografia convenzionale per il poeta, poiché sappiamo dai suoi stessi versi che egli cantava sul bastone.

¹⁵¹³ Theoc., *Id.* VII, 42-44.

¹⁵¹⁴ Theoc., *Id.* XVII, 112-116.

¹⁵¹⁵ Lang 2012, nn. G Typ F, G Typ A.

¹⁵¹⁶ Lang 2012, pp. 93-94.

Così ugualmente il rotulo tenuto nella mano sinistra del poeta del rilievo di Napoli è inconfondibilmente legato alla componente compositiva del personaggio e lo differenzia marcatamente dall'attore. Sono numerose le attestazioni nelle quali compaiono poeti o pensatori seduti con *volumen* in mano, uno su tutti il già citato rilievo di Istanbul nel quale sia Euripide, nella sinistra, sia *Skené*, nella destra stringono il rotulo.

Il soggetto rappresentato sul rilievo di Napoli rappresenta, dunque, un commediografo e, di conseguenza, un poeta, che rientra di fatto nel campo degli intellettuali. Dal punto di vista iconografico è innegabile una certa dipendenza dalla statua e dal ritratto di Menandro, la cui completa ricomposizione mediante la combinazione delle numerose repliche romane note è stata proposta dal Fittschen¹⁵¹⁷. Il più noto compositore della Commedia Nuova era rappresentato seduto su *klismos* e riccamente avvolto nel chitone manicato e nell'*himation* che copriva la spalla sinistra e gli arti inferiori. Colpisce soprattutto l'impianto iconografico del ritratto, che rappresenta Menandro con aspetto giovanile - nonostante avesse oltre cinquant'anni -, senza barba e con capelli organizzati in piccole ciocche spettinate. Sia l'abbigliamento proposto dal poeta sia la sua acconciatura sono stati ritenuti segni che gli autori del prototipo, i figli Prassitele *Kephisodotos* il Giovane e *Timarchos*, hanno impresso per contravvenire alle norme canoniche. Non si conoscono, infatti, statue che ritraggono intellettuali munite di chitone, poiché ancora ai tempi di Licurgo era considerato segno di mollezza portare un sottabito¹⁵¹⁸. Allo stesso modo il volto rasato segue la moda inaugurata da Alessandro Magno e dai Macedoni. Ad Atene l'adesione a questa moda poteva assumere connotazioni politiche nei termini di un filomacedonismo, ma anche essere indice di mollezza e di adesione agli ideali del lusso e della voluttà¹⁵¹⁹. Nonostante nel III sec. a.C., epoca in cui fu realizzata la statua di Menandro, questa moda era ampiamente diffusa, non si può escludere che vi sia una precisa volontà di rendere nella statua gli orientamenti politici del poeta, amico di Demetrio Falereo ma anche legato a Demetrio Poliorcete¹⁵²⁰.

Se già è ben evidente la stretta relazione che intercorre tra il rilievo di Napoli e la statua di Menandro - significativamente diversa dalla rielaborazione tardo-ellenistica dei rilievi Rondanini-Stroganoff, nei quali è maggiormente percepibile la vocazione poetica del commediografo -, la citazione di un tipo statuuario, noto da terrecotte votive in due varianti, permette di definire con maggiore approssimazione l'indirizzo tematico del soggetto presente sul rilievo di Napoli. Si tratta di un giovane seduto inarcando la schiena in avanti e poggiando la testa sul braccio destro, che a sua volta pone il gomito sulla coscia corrispondente. L'aspetto disinvolto e trasognato di questo giovane contrasta fortemente con l'immagine degli efebi delle stele funerarie del IV sec. a.C.: il corpo è interamente ammantato e avvolto in un lungo chitone e in un *himation* appuntato sulla spalla destra, che lascia scoperto solo il braccio. La differenza tra le due varianti A e B, indicando anche una consequenzialità cronologica, è costituita dalla posizione della te-

¹⁵¹⁷ Fittschen 1991.

¹⁵¹⁸ Zanker 1997, p. 88.

¹⁵¹⁹ Zanker 1997, p. 124; Palagia 2005a.

¹⁵²⁰ *Ritratti* 2011, p. 183, n. 2.41 (R. Di Cesare).

sta e dell'interrelazione con il braccio: nel tipo A la testa è rivolta verso sinistra e la mano semiaperta poggia sulla guancia destra; di contro nel tipo B il capo è frontale e la mano chiusa a pugno è posta sotto il mento¹⁵²¹. Secondo Zanker¹⁵²², le terrecotte che rappresentano questo giovane meditante, chiaramente connotato quale intellettuale, devono essere interpretate quali riflessi di un prototipo statuario di grandi dimensioni databile nell'arco della prima metà del III sec. a.C. Esattamente come Menandro, questa figura di giovane si pone in chiaro contrasto con le immagini di filosofi e pensatori dell'Atene del IV sec. a.C., rappresentati stanti e con *himation* nel loro aspetto di cittadini. Il personaggio del rilievo di Napoli presenta una diretta dipendenza da questo modello statuario e dall'immagine dell'intellettuale elaborata e diffusa nella prima metà del III sec. a.C. Si noti ad esempio il particolare della roccia sulla quale poggia il piede destro del giovane, che trova una precisa corrispondenza nella terracotta tipo A, così come il gesto di porre la guancia sulla mano destra, che nel caso del rilievo di Napoli è nascosta sotto il mantello. La ricezione, infine, di questo modello per ritrarre un commediografo è attestata anche da un mosaico dalla Casa delle Maschere ad *Hadrumetum* in Africa¹⁵²³, sul quale è un commediografo abbigliato ugualmente e ritratto nella stessa postura del personaggio del rilievo ma visto di prospetto piuttosto che di profilo; davanti a lui una maschera su tavolo, una cesta e un attore con maschera in mano.

Tuttavia l'immagine dell'intellettuale seduto, seppur proposto nella scultura a tutto tondo per la prima volta nella statua di Menandro, affonda le sue radici in soluzioni formali sperimentate già a partire dalla prima metà del IV sec. a.C. Si tratta di una categoria di monumenti funerari studiati a più riprese da Andreas Scholl¹⁵²⁴, i quali prevedevano composizioni a rilievo aventi come protagonisti uomini di pensiero assisi su seggi, per lo più *klismoi*. In alcuni casi i documenti figurati possono essere collegati attraverso le fonti letterarie con personaggi di spicco dell'Atene tardo-classica. In questo senso tra le testimonianze letterarie più importanti si devono citare il monumento del poeta Teodette, originario di Faselide, sul quale si potevano osservare le raffigurazioni dei poeti più illustri della storia greca, e quello della famiglia di Isocrate, dove si ammiravano, su una *τράπεζα*, immagini dei suoi maestri, come Gorgia, che impartiva le sue lezioni stringendo tra le mani un globo¹⁵²⁵. A queste fonti letterarie corrispondono alcune basi o proprio *τράπεζαι*, decorate con scene a rilievo che potrebbero costituire il corrispettivo archeologico di monumenti funerari di questo tipo: si ritrovano, infatti, uomini seduti su *klismoi* e su seggi circondati da figure stanti e si possono riconoscere conversazioni di tipo filosofico che hanno come protagonista il personaggio seduto¹⁵²⁶.

¹⁵²¹ Tipo A: Besques 1972, p. 33, n. D178, tav. 41b; Paul 1959, n. 202, tav. 55. Tipo B: Winter 1903, II, p. 258, fig. 2; Besques 1972, p. 33, n. D179, tav. 40d-e; Sieveking 1916, tav. 71; Schneider-Herrmann 1975, p. 13, n. 16.

¹⁵²² Zanker 1997, pp. 106-108.

¹⁵²³ Foucher 1965.

¹⁵²⁴ Scholl 1994; Scholl 1995; Scholl 2002.

¹⁵²⁵ Su questo oltre a Scholl 1994, vd. Zanker 1997, pp. 76-78.

¹⁵²⁶ Si tratta di una base nei magazzini del Museo dell'Acropoli di Atene, una *τράπεζα* a Baltimora, una base a Londra, e il più tardo e grossolano rilievo di Hieronymos di Rodi, pubblicati in Scholl 1994.

Sono noti però anche altri rilievi, rielaborazioni o repliche di epoca romana, nelle quali ricorre un personaggio seduto su seggio o su panca litica, il quale deve essere identificato come intellettuale. Si veda ad esempio un frammento a Budapest di tardo II sec. a.C., nel quale una figura seduta di profilo verso destra siede su un blocco che riporta il nome di Eudoxos¹⁵²⁷. Così su un rilievo rinvenuto alle pendici occidentali dell'Acropoli di Atene¹⁵²⁸, un uomo barbuto avvolto nell'*himation* è seduto di profilo davanti ad un *parapetasma* su un trono dalla sagomatura posteriore ricurva e decorato con zampe leonine nella parte anteriore dei braccioli. Il pensatore, che per la posizione del braccio destro portato al mento, indice di un'attitudine meditativa, ricorda il commediografo di Napoli, è stato datato nella seconda metà del I sec. a.C. Per l'atteggiamento del corpo e il posizionamento del braccio portato verso il mento si veda anche un rilievo della metà del II sec. d.C. del Museo Chiaramonti, parzialmente integrato¹⁵²⁹, il quale riprende iconograficamente un frammento di rilievo la cui iscrizione permette di identificarvi Anassimandro¹⁵³⁰.

A questa serie di monumenti si deve aggiungere un rilievo frammentario conservato a Lyme Park, ma rinvenuto poco fuori Atene lungo la via che portava a Tebe, in contesto sepolcrale. Un uomo con rada barba e folta capigliatura è seduto su un *klismos* e abbigliato con solo *himation* che copre la spalla sinistra e gli arti inferiori. Rivolto verso sinistra inarcando leggermente il busto e il collo in avanti, stringe nella mano destra una maschera comica di vecchio schiavo, mentre una seconda, simile alla precedente, è appesa al muro e in visione frontale. Nella mano sinistra rimangono tracce del rotolo che doveva mantenere ripiegato. Il rilievo, databile nel 360-350 a.C., rappresenta un poeta dedito alla composizione di commedie, come già sostenuto per primo da Webster¹⁵³¹ e successivamente dai successivi studiosi¹⁵³², e non un attore. La sua somiglianza con i due compositori visti in precedenza sui rilievi di Istanbul e Rondanini-Stroganoff, crea un interessante anello di congiunzione per l'esegesi dell'immagine del drammaturgo, che evidentemente ha origine intorno alla metà del IV sec. a.C. Scholl¹⁵³³ ha proposto per il rilievo di Lyme Park l'identificazione con Epigenes, creatore della Commedia di Mezzo, verso cui indirizzerebbero anche le maschere riprodotte sul monumento.

Come giustamente sostenuto da Micheli¹⁵³⁴, l'immagine del filosofo assiso e meditante ha la sua origine intorno alla metà del IV sec. a.C., probabilmente in ambito funerario, poiché le statue onorarie a tutto tondo seguono altre norme compositive. In questa stessa temperie culturale, nella quale intellettuali, filosofi o pensatori scelgono di

¹⁵²⁷ Inv. 4778. Micheli 1998, p. 18; Blanck 1999, p. 48; Lang 2012, p. 178, n. R Eud1.

¹⁵²⁸ Atene, Museo Nazionale, inv. 2811. von den Hoff 1994, p. 81, nota 226; Scheffold 1997, pp. 310-311; Micheli 1998, p. 18 (la quale si esprime per una datazione alta, metà IV sec. a.C.); Dillon 2006, p. 124; Lang 2012, p. 179, n. R TypB1.

¹⁵²⁹ Andrae 1995, tav. 448, n. 551; Lang 2012, p. 179, n. R TypB2.

¹⁵³⁰ Inv. 506. Micheli 1998, p. 18; Blanck 1999; Lang 2012, p. 178, n. R Ana1.

¹⁵³¹ Webster p. 117, n. AS1.

¹⁵³² Vd. la sintesi di Micheli 1998, pp. 9-11.

¹⁵³³ Scholl 1994.

¹⁵³⁴ Micheli 1998, p. 11.

farsi rappresentare secondo schemi formali ben codificati, si inserisce l'iconografia di drammaturgi, commediografi e tragediografi che mutuano l'utilizzo identificante della maschera dai monumenti coregici degli attori, dai quali si differenziano per il simbolico posizionamento del corpo e dei gesti, oltre all'aggiunta di altri attributi quali il rotolo.

L'esegesi interpretativa, volta nello specifico ad individuare i modelli di riferimento del rilievo con commediografo del Museo di Napoli vale anche per un importante rilievo, rinvenuto presso il *viridarium* dei *Praedia* di *Iulia Felix* a Pompei (**cat. 11**). La lastra di forma rettangolare mostra nel campo figurativo un personaggio anziano, seduto di profilo verso sinistra su una panca sulla quale è stesa una pelle ferina. Il vecchio, interamente avvolto entro il suo mantello, che girando dietro le spalle ricade sul braccio sinistro e poi verso il basso, porta una lunga barba e capelli corti, che formano una sorta di frangia sulla fronte. Il volto ha tratti molto marcati, quasi silenici per la forma schiacciata e larga del naso e la fronte sporgente e spaziosa. Il corpo è invece inarcato in avanti mentre le gambe sono distese e i piedi nudi. Con le mani mantiene un bastone nodoso e una scodella.

Il rilievo di Napoli per la sua eccezionalità colpì da subito gli studiosi, tra cui Winckelmann¹⁵³⁵, Gerhard e Panofka¹⁵³⁶. Successivamente, per la spiccata somiglianza con i ritratti di Socrate, è stato inserito negli studi ritrattistici del filosofo, tra cui Bernoulli¹⁵³⁷, Richter¹⁵³⁸ e soprattutto Kekulé¹⁵³⁹, il quale, nel ritenere il pezzo non antico, ne ha influenzato le più recenti interpretazioni¹⁵⁴⁰. L'errore del Kekulé, già ben evidente attraverso un'analisi autoptica, è confermato dalla precisa descrizione, riscontrabile nei diari di scavo pubblicati nella *Pompeianarum antiquitatum historia*¹⁵⁴¹ e in alcuni documenti di Karl Weber¹⁵⁴², che identificano inequivocabilmente il nostro rilievo e ne certificano la provenienza.

Dimostrata l'antichità del pezzo, è necessario tentare un'esegesi della rappresentazione. Un dato importante è fornito dalla testimonianza di un rilievo, già conservato presso il Giardino Giusti di Verona, di cui si conosce un disegno pubblicato nel catalogo del 1835¹⁵⁴³. Il rilievo, ritenuto poi da Bernoulli "di dubbia antichità"¹⁵⁴⁴, seppur ri-



Fig. 148: Rilievo già nel Giardino Giusti di Verona (da Orti di Manara 1835, tav. 1,1).

¹⁵³⁵ Winckelmann 1762, p. 72.

¹⁵³⁶ Gerhard, Panofka 1828, p. 131, n. 494.

¹⁵³⁷ Bernoulli 1901, I, p. 203, n. γ.

¹⁵³⁸ Richter 1965, I, p. 118m.

¹⁵³⁹ Kekulé 1908, pp. 15-16, fig. 10, p. 58, n. 29b.

¹⁵⁴⁰ Sia Richter I, p. 118m che Lang 2012, p. 24 nota 114, p. 128 nota 1369, inseriscono il rilievo tra quelli dubbi.

¹⁵⁴¹ *PAH*, I, pp. 29-30, add. p. 98.

¹⁵⁴² Parslow 1988, p. 43, nota 21.

¹⁵⁴³ Orti di Manara 1835, tav. 1,1.

prodotto senza un elevato grado di corrispondenza, sembra riprodurre la stessa immagine del rilievo di Napoli: si vedano soprattutto gli attributi, la scodella e il bastone stretti nelle stesse mani, i piedi scalzi e protratti e, infine, la capigliatura che forma una piccola frangia. A differenza di quest'ultimo, però, la panca è sostituita da un *diphros* ed è scomparsa la pelle ferina. Se il rilievo già a Verona fosse autentico, saremmo di fronte ad una replica dello stesso tipo di figurazione.

Come già scritto in precedenza, la figura ammantata e seduta rimanda all'iconografia di filosofi, poeti e pensatori, elaborata nel IV sec. a.C., per poi trovare un'ampia diffusione in epoca tardo-ellenistica e romana. Il personaggio del rilievo di Napoli ricorda nella sua impostazione il frammento di Budapest con Eudoxos ma anche soprattutto il rilievo con Omero seduto di Berlino, già in collezione Bellori¹⁵⁴⁵. La pelle ferina e i tratti silenici del personaggio in questo caso collidono con la solennità della figura e la sua attitudine meditante, ma anche con il bastone, che, come detto in precedenza, allude alla *paideia* e alla saggezza. Pertanto è necessario ritenere che nei rilievi di Napoli e Verona non è possibile in alcun modo leggere la presenza di un Sileno *stricto sensu* e si deve invece indirizzare la ricerca verso l'identificazione con un pensatore, vale a dire Socrate. I filosofi, e soprattutto i sofisti, per le loro particolari attitudini e tendenze, erano spesso osteggiati e criticati dalla società. Riflessi di queste tensioni si scorgono nella letteratura come nelle fonti iconografiche attraverso la derisione nelle commedie e nel risalto delle bruttezze fisiche dei pensatori. È soprattutto questo il caso di Socrate, più volte paragonato ad un Sileno, al quale per sua bruttezza sono state attribuite anche cattive qualità morali: in un dialogo di Fedone di Elide, Zopiro, un "fisiognomista", nel guardare l'aspetto di Socrate sentenziò che egli fosse un vizioso¹⁵⁴⁶; così nel *Simposio* di Senofonte, l'interlocutore di Socrate, giudicato più brutto del filosofo, dichiara che in questo modo sarebbe stato il più brutto di tutti i Sileni del dramma satiresco e descrive le fattezze anomale del filosofo, occhi sporgenti, naso camuso con narici larghe e aperte lateralmente e bocca grande con labbra grosse¹⁵⁴⁷; anche Platone ricorda nel *Simposio* la somiglianza del suo maestro con il Sileno Marsia e con i Satiri¹⁵⁴⁸.

Conosciamo di Socrate due tipi di ritratto, di cui il primo risente fortemente della tradizionale associazione del filosofo con i Sileni e della rinomata bruttezza fisica. Il ritratto tipo A, di recente collocato nei primi anni successivi alla morte avvenuta nel 399 a.C.¹⁵⁴⁹, rimarca i tratti silenici e l'aspetto ferino del filosofo, pur addolcendoli e sfumandoli. Si è dibattuto molto sull'aspetto compositivo di questo ritratto, soprattutto in relazione agli ideali estetici e morali della società greca classica¹⁵⁵⁰. L'artista, che lavorò

¹⁵⁴⁴ Bernoulli 1901, I, p. 204, n. δ. Poi menzionato in Dütschke 1880, n. 617; Kekulé 1908, pp. 16, 58, n. 29; Richter 1965, p. 118m.

¹⁵⁴⁵ Inv. Sk 1755. Richter 1965, I, p. 54, n. m; Micheli 1998, pp. 18-20, fig. 23; Lang 2012, p. 178, n. R Hom1.

¹⁵⁴⁶ Seneca

¹⁵⁴⁷ Xen., *Sym.* V, 5-7.

¹⁵⁴⁸ Plat., *Symp.* 215e-216d; Plat., *Meno* 80a.

¹⁵⁴⁹ Scheibler 1989; Giuliani 1997; Schefold 1997, pp. 126-127; Zanker 1997, pp. 35-44; Blome 1999.

¹⁵⁵⁰ Zanker 1997, pp. 35-44.

uno o due decenni dopo la sua morte, avrà saputo della bruttezza di Socrate e della sua leggendaria somiglianza a un Sileno. Ma fra Socrate e Sileno vi sono delle affinità che vanno oltre l'aspetto fisico. Sileno è una figura mitologica quanto mai ambivalente: da un lato si tratta di un essere villosa e ridicolo, selvatico e intemperante, cui sono estranee le norme del vivere civile; ma allo stesso tempo Sileno è un maestro di saggezza, affettuoso e benefico, cui viene affidata fra l'altro l'educazione del piccolo Dioniso. In un'immagine vascolare della metà del V sec. a.C. un Sileno con bastone figura nelle vesti di cittadino e severo pedagogo¹⁵⁵¹. Altrettanto ambivalente è anche Socrate, filosofo dedito all'educazione dei giovani - quindi pedagogo, come Sileno -, amatissimo dai suoi allievi ma ripudiato dalla città, individuo affascinante e bruttissimo, il più saggio degli uomini - a detta dell'oracolo di Delfi -, eppure corruttore dei giovani ateniesi. La figura di Sileno evidentemente è stata usata come similitudine per caratterizzare il personaggio di Socrate proprio nel suo carattere contraddittorio. Il confronto fra Socrate e Sileno costituisce uno dei nuclei più antichi della leggenda di Socrate e risale molto probabilmente all'epoca in cui il filosofo era ancora in vita: i contemporanei avranno parlato di Socrate-Sileno così come avevano parlato di Pericle-testa di cipolla.

Rispetto al ritratto tipo A di Socrate nei rilievi di Napoli e Verona si ravvisano alcune differenze, soprattutto la presenza dei capelli, corti ma folti, che, come sappiamo anche dalle fonti, mancavano al filosofo. In questo caso però credo si possano addurre come paralleli i prodotti a rilievo tardo-ellenistici e romani nei quali compare il ritratto di un filosofo. Ben evidenti, ed è stato spesso notato e oggetto di controversie, le differenze più o meno sostanziali dei ritratti di Euripide e Menandro dei rilievi di Istanbul e Rondanini-Stroganoff rispetto ai corrispettivi a tutto tondo. Allo stesso modo il ritratto di Omero di Berlino non trova corrispondenze precise in un tipo del famoso poeta. Si deve pertanto ritenere che questi rilievi, e in special modo il rilievo di Napoli, costituiscono immagini retrospettive di uomini colti durante la contemplazione e la meditazione. Qualora nel volto si riconoscesse un personaggio noto, si deve necessariamente tener presente che si tratta di un ritratto di ricostruzione, basato su modelli noti precedenti ma rielaborato in epoca tardo-ellenistica o romana. È per questo che si riscontrano notazioni didascaliche, come le iscrizioni o l'aggiunta di figure accessorie che spiegano e giustificano l'identificazione. Nel caso del ritratto di Napoli e dell'altra replica di Verona il ritratto di Socrate è stato rielaborato dall'artigiano romano per sottolineare la somiglianza tra il filosofo e un Sileno ma, nonostante la presenza significativa della pelle ferrina sulla panca, non doveva sfuggire al colto committente romano la connessione con la sfera intellettuale e filosofica grazie alla posizione seduta del personaggio e all'attributo del bastone. D'altronde si conoscono altri due rilievi nei quali si è selezionata la figura di Socrate, stavolta stante, ma nuovamente con bastone in mano: un piccolo bronzo, che doveva decorare un cofanetto, proviene proprio da Pompei e presenta Socrate sulla destra appoggiato ad un bastone tenuto sotto il braccio destro e di fronte a lui una figura femminile, forse Diotima, ed Eros. Di questo rilievo esistono due repliche costi-

¹⁵⁵¹ Bari, Museo Nazionale, inv. R 150. Zanker 1997, p. 48 nota 58.

tuite da lastre di terracotta¹⁵⁵². Secondo Zanker¹⁵⁵³, i rilievi potrebbero costituire il riflesso della statua che doveva sostenere il ritratto tipo A, poiché al momento non esiste alcuna copia completa, benché, esattamente come visto per il rilievo di Napoli, il ritratto di Socrate presente sul bronzetto di Pompei non corrisponda precisamente al tipo A. Non bisogna neanche escludere la possibilità che la statua fosse rappresentata seduta, come proposto sui rilievi di Napoli e Verona ma attestato anche su un sarcofago al Louvre¹⁵⁵⁴ e soprattutto in una pittura di una casa di Efeso¹⁵⁵⁵, nella quale è rappresentato Socrate, identificabile grazie all'iscrizione, seduto, vestito di solo mantello, con piedi nudi mentre stringe nella sinistra un bastone. Un secondo rilievo è purtroppo frammentario: rinvenuto nella villa di Chiragan e databile nella seconda metà del II sec. d.C.¹⁵⁵⁶, conserva la figura del filosofo seduto, avvolto nel mantello e leggermente inarcato in avanti; rispetto al volto del Museo di Napoli, Socrate mostra tratti molto più addolciti e regolari, mentre il capo è calvo nella parte centrale; alle spalle si erge un pilastro sormontato da una testa ritratto di filosofo barbato.

In questo genere di rilievi deve, secondo me, rientrare anche il rilievo proveniente forse dalla Casa dei Cervi di Ercolano, nel quale al centro non vi è più un filosofo o un pensatore mortale, bensì Apollo in persona. La composizione è stata elaborata sull'esempio del rilievo di Istanbul, poiché la scena è completata da una statua su piedistallo, mentre di fronte al dio è una Musa, realizzata ispirandosi alla Polimnia di Philiskos di Rodi¹⁵⁵⁷. L'uomo nel centro tiene sulla mano un uccellino e siede seminudo su un *diphros* molto ricco ed elaborato, poiché caratterizzato da terminazioni a zampe leonine e da una ornamentazione costituita da due grifi affrontati posti tra il sedile e l'interasse che unisce le due gambe laterali. La figura di Apollo deriva da un modello databile intorno alla fine del V sec. a.C.: su un altare votivo rinvenuto nell'*odeion* di Erode Attico ad Atene è riprodotto lo stesso modello di Apollo con uccello in mano, che purtroppo manca della parte sinistra¹⁵⁵⁸. In realtà questo modello trae origine dalla rappresentazione di Apollo su fregio orientale del Partenone, cui probabilmente si è ispirato anche lo scultore del rilievo di *Xenokrateia*¹⁵⁵⁹, nel quale, sulla sinistra, è Apollo seduto su tripode e vestito di un leggero *himation* che gli copre gli arti inferiori. Un'altra rappresentazione simile è costituita da un rilievo votivo del Museo Nazionale di Atene, databile ne-

¹⁵⁵² Richter 1965, I, p. 117, nn. i-j; Zanker 1997, p. 48, nota 56.

¹⁵⁵³ Zanker 1997, pp. 40-41. Vd. anche Scheibler 1999.

¹⁵⁵⁴ Richter 1965, I, p. 117, n. k.

¹⁵⁵⁵ Richter 1965, I, p. 119.

¹⁵⁵⁶ Toulouse, Musée Saint-Raymond, inv. J 193 B/D. Richter 1965, I, p. 118; Bergmann 1999, p. 33 Tav. 5, 3-4; *Aurea Roma* 2000, p. 457, n. 53; von Hesberg 2004, pp. 29-30; Lang 2012, p. 178, n. R So1.

¹⁵⁵⁷ Su questa figura vd. capitolo 2.8.

¹⁵⁵⁸ Kosmopoulou 2002, pp. 176-177, n. 14.

¹⁵⁵⁹ Atene, Museo Nazionale, inv. 2756+1793. Svoronos 1908-37, pp. 493 ss., n. 2756+1793; Dohrn 1957, pp. 34-35, 39, 50, 121, 146; Hausmann 1960, pp. 63-65, fig. 33; Linfert 1967; Isler 1970, pp. 127-128, n. 30; Muthmann 1975, p. 96, tav. 14, 2; Mitropoulou 1977, pp. 43 ss., n. 65 (con altra bibl.); Neumann 1979, pp. 49, 66-67, tav. 27a; Edwards 1985, pp. 310 ss., n. 3; Güntner 1994, p. 161, n. G5, tav. 36; Baumer 1997, pp. 132-133, n. R27; Vikela 1997, p. 223; Edelmann 1999, p. 209, n. E6, fig. 28; Comella 2002, pp. 71-72, 212, n. Falero 2 (con altra bibl.); Kaltsas 2002, p. 133, n. 257.

gli ultimi anni del V sec. a.C.¹⁵⁶⁰, sul quale allo stesso modo Apollo siede su un tripode, coperto solo da un *himation* posto sulle gambe ed è affiancato da due figure femminili. Questa immagine del dio sembra riprodurre specularmente gli elementi formali del rilievo di *Xenokrateia*. Questi modelli hanno ispirato una composizione che però, come abbiamo visto, risente degli schemi formali elaborati intorno alla metà del IV sec. a.C. per ritrarre filosofi e pensatori. Il seggio è un *unicum*, dal momento che non si conoscono decorazioni degli interassi con grifi affrontati. L'unico precedente che si può addurre come confronto è il trono in marmo dipinto della Tomba di Euridice a Vergina, dove, oltre a sfingi che sostengono i braccioli, negli interassi è un fregio costituito da due grifi affrontati e inframezzati da leoni che dilanano un cerbiatto¹⁵⁶¹.

Il rilievo di Ercolano, dunque, costituisce, come quelli di Pompei con Socrate e con commediografo, un'allusione all'ispirazione poetica e alla dimensione intellettuale del proprietario della casa. Rispetto poi ai rilievi di Euripide e Menandro rappresenta il massimo livello di didascalicità di un modello compositivo che ha origine in epoca tardo-ellenistica. In questo caso non è necessario aggiungere le iscrizioni poiché è evidente la connessione tra Apollo e le Muse e di conseguenza la natura eroica di questo tipo di composizioni, che fanno dei compositori greci di IV e III sec. a.C. personaggi mitici ed eroi venerati e adottati quali esempi di ispirazione poetica.

¹⁵⁶⁰ Inv. 1389. Svoronos 1908-37, pp. 334-335, tav. 54; Neumann 1979, p. 63, n. 53; Güntner 1994, p. 155, n. E 3, tav. 32, 2; Baumer 1997, p. 126, n. R17; Vikela 1997, p. 206, tav. 27, 4; Kaltsas 2002, p. 136, n. 262.

¹⁵⁶¹ Brecolaki 2006, pp. 53-56, tavv. 3-9.

3. Opere in contesto

La produzione neoattica prende avvio in Italia e in Campania nel I sec. a.C., un'epoca di svolta nella quale la repubblica lentamente vedeva spegnere la propria forza vitale fino alla diffusione del potere triumvirale e di quello imperiale di Augusto. Tale rivoluzione politica e fase di passaggio avrà forti ripercussioni anche nell'ambito delle produzioni figurative e in generale nella sfera culturale.

Il territorio scelto in sede di elaborazione di questo lavoro, le cui coordinate sono state tracciate e presentate nel capitolo introduttivo, riveste un ruolo di particolare rilevanza nell'assetto geopolitico e sociale dell'Italia romana. Tracciare le fila di un territorio quale la Campania, che storicamente non ha mai costituito un organismo politicamente omogeneo, è stato l'obiettivo di numerosi e importanti studi¹⁵⁶².

La Campania antica è definibile su base geografica grazie alle fonti letterarie che a partire da Polibio¹⁵⁶³ nel II sec. a.C., il quale costituirà il modello di riferimento principale per gli scrittori successivi, soprattutto Strabone¹⁵⁶⁴ e Plinio il Vecchio¹⁵⁶⁵, tracciano i confini della regione, costituiti da *Sinuessa* e l'*ager falernus* a Nord e il promontorio di Sorrento a Sud mentre nell'entroterra i limiti sono affidati alle propaggini montuose, in special modo il Massico e i "monti dei Sanniti". Tale ripartizione, già probabilmente nota prima di Polibio, costituisce il nucleo principale di questo territorio, che nel I sec. a.C. sarà lo scenario di numerosi eventi di carattere politico e sociale. Dal punto di vista strettamente geografico si delineano diversi comprensori, costituiti dall'*ager falernus*, con centri quali Sinuessa, Sessa Aurunca e *Cales*, l'*ager campanus*, l'ampio territorio circostante Capua e soprattutto l'area costiera del golfo di Napoli, chiamato *Krater*, nel quale le isole, i Campi Flegrei e la Penisola Sorrentina costituiscono ripartizioni meno marcate. Guardando con uno spettro più ampio si può invece definire una certa demarcazione nei termini di una scissione tra Campania interna e Campania costiera, già sicuramente deducibile dalle parole delle fonti letterarie¹⁵⁶⁶ e che sarà in qualche modo evidente anche alla luce degli studi qui presentati. Questa concezione geografica muterà e in qualche modo si conformerà all'ordinamento politico augusteo nel quale la Campania diverrà parte della *Regio I, Latium et Campania*. I limiti territoriali in questo caso saranno ampliati fino a comprendere a Sud l'*ager picentinus* e Salerno.

Sul piano storico e sociale la regione nel quadro del periodo preso in esame per la diffusione dei prodotti neoattici, vale a dire dall'inizio del I sec. a.C. alla fine del II sec. d.C., si registrano eventi di grande rilevanza. A fronte di una crescente romanizzazione delle aree dovute alle colonie istituite nel territorio già a partire dal IV sec. a.C., il *bellum sociale*, nel quale numerose comunità italiche si ribellarono a Roma, costituì il

¹⁵⁶² Strab., V, 4, 13; Plin., *Nat. Hist.*, III, 70.

¹⁵⁶³ Plb., III, 91.

¹⁵⁶⁴ Strab., V, 4, 3.

¹⁵⁶⁵ Plin., *Nat. Hist.* III, 59-60

¹⁵⁶⁶ Lepore 1989; Ruffo 2010, pp. 11-12.

crocevia fondamentale, che generò una serie di riorganizzazioni agrarie e di nuove colonizzazioni. Il processo di romanizzazione e di sviluppo economico ricominciò ininterrotto per tutto il secolo. Ne sono testimonianza le numerose residenze di lusso che costellavano il Golfo di Napoli, abitate dai più importanti e facoltosi esponenti del ceto senatorio romano che vennero a costituire una vera e propria società¹⁵⁶⁷. Nonostante il ruolo economico di spicco ricoperto da Pozzuoli, l'area tra Baia e Napoli, fino alla costa sorrentina, si trasformò in una vera e propria città dal tranquillo carattere residenziale. L'avvento di Augusto e dell'impero segnarono per la Campania il momento di maggior splendore, nel quale numerose città rifiorirono e ridiedero lustro ai propri assetti urbanistici attraverso la costruzione di importanti monumenti. Ne è testimonianza la costruzione dell'effimero *Portus Iulius* e del successivo spostamento della flotta nella città di Miseno, che assegnò alla regione una multiforme aspetto funzionale e politico. Per tutto il I sec. d.C. la Campania continuò a giovare di una fiorente economia e della vita attiva delle ville costiere, come testimonia la costruzione della *via Domitiana*, preceduta dal tentativo fallito da parte di Nerone di collegare Roma con Puteali attraverso la cosiddetta *fossa Neronis*¹⁵⁶⁸. La Campania meridionale, anche a causa del terremoto del 62 d.C. e dell'eruzione del Vesuvio del 79 d.C., proseguì verso un lento declino, sancito definitivamente dalla sostituzione di Ostia quale scalo commerciale al posto di Pozzuoli. A dispetto di questo comprensorio, la Campania settentrionale, anche grazie all'importante direttrice stradale costituita dalla via Appia, continuò a godere di una certa floridezza, testimoniata dalla ristrutturazione da un poderoso programma di ristrutturazione urbanistica e monumentale, che investe le città di Teano, Sessa e Capua.

Entro questo quadro geo-politico, economico e sociale si muove una produzione scultorea senza eguali nel panorama della società greco-romana. Il notevole incremento del commercio e le favorevoli condizioni economiche decretano una diffusione e una circolazione di materiali in marmo in tutta la regione, seppur con percentuali areali diverse. Le dinamiche di questa produzione, che saranno discusse più diffusamente nel capitolo successivo, toccano l'apice tra l'epoca triumvirale e la prima età imperiale nell'area del Golfo di Napoli. Di seguito si tenterà di delineare i contesti campani, ove noti, nei quali i prodotti neoattici a rilievo, su diversi supporti e con diverse funzioni, furono utilizzati quali decorazioni mitologiche nell'ambito di un programma decorativo più ampio e di significato più sfumato.

¹⁵⁶⁷ Secondo una felice espressione di J. D'Arms "Villa society". Su questo vd. D'Arms 1970 e Lafon 2001.

¹⁵⁶⁸ Su questo vd. il recente contributo di Arata 2014.

3.1. Villa di Massa Lubrense

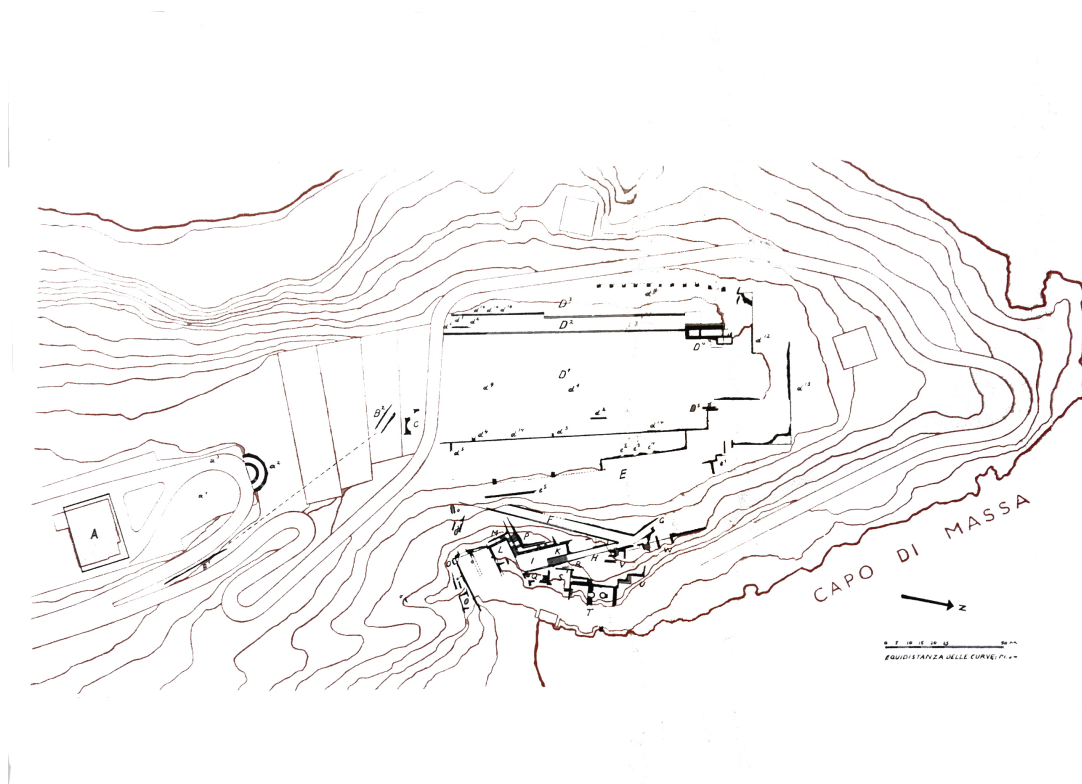


Fig. 149: Pianta della villa in contrada Villazzano a Massa Lubrense (da Mingazzini, Pfister 1946, carta VI).

Durante gli scavi operati nei primi anni del secolo scorso si scoprirono cinque rilievi di soggetto mitologico, tutti posti a decorazione di un ambiente del quartiere marittimo della villa sita presso la contrada Villazzano del comune di Massa Lubrense su un promontorio noto come Capo di Massa. La villa di grande estensione e articolazione planimetrica non fu mai scavata in maniera sistematica e si devono segnalare solo lavori di consolidamento negli anni Ottanta¹⁵⁶⁹. Grazie a Paolino Mingazzini è stato possibile cogliere la connessione tra tutta quella serie di strutture che nella loro planimetria permettono di coglierne l'articolazione spaziale e l'originaria organicità. Sul punto più alto del promontorio è posto un enorme peristilio-giardino, probabilmente circondato di colonne in marmo sul quale si aprivano una serie di ambienti, mentre sul lato Ovest undici pilastri permettevano di creare un lungo loggiato affacciato sul panorama, che, per la felice posizione della villa era in realtà godibile su tre lati. Il giardino era messo in collegamento con uno spazio ad Sud tramite un lungo corridoio voltato, dove forse erano i quartieri più propriamente residenziali, purtroppo per nulla conosciuti. Verso Est, invece, tre rampe voltate permettevano di colmare il dislivello esistente tra la spianata del

¹⁵⁶⁹ Sulla villa Levi 1918; Levi 1920; Mingazzini, Pfister 1946, pp. 134-142; Lafon 1981, n. III, 33; Lafon 2001, p. 429, n. SUR 12; Lo Monaco 2014, pp. 59-61.

peristilio-giardino e i quartieri marittimi posti su varie terrazze che sfruttavano la natura impervia della conformazione rocciosa per creare scorci e vedute di particolare suggestione. Nell'area delle terrazze in prossimità del mare si concentrarono gli scavi di inizio secolo e in particolare dall'ambiente I della piante di Mingazzini provengono i cinque rilievi mitologici. Si tratta di un ambiente di forma rettangolare di grandi dimensioni, 20 m per 7,30 m. Attraverso un'apertura a Nord era collegato ad una seconda stanza di minori dimensioni ma riccamente decorata con *opus sectile*. La sala I aperta verso Sud attraverso due porte presentava al momento dello scavo uno zoccolo in marmo bianco ancora conservato su tutte le pareti per 30 cm e la parete Ovest era scandita da una serie di nicchie per statue. I rilievi mitologici furono rinvenuti ancora affissi alle pareti: il rilievo con offerta di cacciatori a Artemide (**cat. 2**) decorava il lato occidentale, dove erano le nicchie; sul muro orientale il rilievo con Dioniso su carro (**cat. 3**); sul lato Nord, sulla porzione di muro che separava l'ambiente I con il piccolo ambiente a Nord, era il rilievo con Eracle e Satiri (**cat. 5**); mentre nella saletta a Nord si rinvenne il rilievo con ambientazione sacrale (**cat. 6**). Tutti i rilievi furono trovati provvisti ancora della parte della decorazione pittorica che faceva da seconda cornice, vale a dire fasce sovrapposte di colore rosse, gialle e azzurre. L'ultimo rilievo fu trovato a terra poiché come evidente fu riutilizzato come capitello di lesena (**cat. 4**). L'ambiente, anche se localizzato in un punto di passaggio per la sua ricca decorazione e per la possibilità di osservare il mare attraverso delle finestre poste ad Est, doveva essere utilizzata come *diaeta*, un luogo dove potersi riparare dalla calura estiva e in questo sembra confrontarsi con la *diaeta* della Casa del Rilievo di Telefo, dove era esposto il rilievo omonimo, uno degli oggetti più preziosi della *domus*.

Attraverso questa stanza si passava ad una stanza posta a Sud e affacciata sul mare, probabilmente un triclinio o *oecus*, mentre ninfei erano sicuramente due ambienti posti ancora più a Sud ma ad una quota inferiore, raggiungibile attraverso una rampa di scale che dall'ambiente I scendeva piegando a gomito. Altri settori posti anch'essi ad una quota inferiore ma ad Est sono di difficile lettura ma la vicinanza di cisterne farebbe pensare ad una funzione di ninfei.

Grazie alle analisi di Mingazzini, poi ripresi dagli studiosi successivi, si possono enucleare tre fasi edilizie nella zona marittima: la prima di epoca augusto-tiberiana, relativa all'ambiente I e a quelli posti a Sud, ad epoca flavia i quartieri di servizio più a Nord e probabilmente un complessivo riallestimento della decorazione parietale, e un ultimo di epoca adrianea quando furono aggiunti i probabili ninfei posti ad Est, quando sarebbe avvenuto anche un nuovo rifacimento dell'arredo scultoreo e architettonico.

I rilievi riprodotti sulle eleganti lastre contornate da cornici a fregio vegetale si configurano come produzioni di una fase poco nota delle produzioni neoattiche, quella della fine del I sec. d.C. - inizio II sec. d.C., dove il grande sviluppo artistico di queste botteghe dopo l'epoca augustea aveva lasciato il posto ad una più fiorente produzione storica e i rilievi a soggetto mitologico sono forse una conseguenza di questa tendenza generale, oltre che, nel caso specifico della Campania, dell'affievolimento dell'insediamento residenziale di lusso lungo le coste del golfo. I temi trattati sottendono una certa

sacralità dei soggetti rappresentati, ben evidente nella ieratica posizione in trono di Diana o nell'esaltazione del trionfo di Dioniso. L'elemento trainante delle raffigurazioni resta comunque la natura, poiché Artemide in quanto cacciatrice e Dioniso in quanto dio del vino che tramite l'ebbrezza doma i sensi erano le divinità ordinatrici dei giardini delle domus e delle ville a cavallo dei due secoli e qui tale accezione è rinforzata attraverso l'espressione di nuove forme e nuovi modi di percepire il mito. È il motivo della caccia del primo rilievo a richiamare le numerose statuette e dipinti di piccola selvaggina che costellano solitamente le ville d'*otium* e le *domus* vesuviane, così come la coppa tenuta in mano da Eracle allude alla gioia della vita, secondo modalità scandite sempre dalle divinità poste emblematicamente sempre al centro della scena. Per questa nuova espressività si veda ad esempio il rilievo, detto proveniente da Pompei (**cat. 8**), probabilmente prodotto di una stessa bottega, che presenta una dea Artemide stante quasi come una statua mentre impugna la lancia ed è affiancata dal suo fido cane. Il rilievo di Pompei e quelli sorrentini rappresentano quasi l'espressione sacrale proposta sugli altari o nelle decorazioni funerarie, come ad esempio due altari dell'Antiquarium del Foro Romano¹⁵⁷⁰ e le tombe delle necropoli pompeiane¹⁵⁷¹, che rafforzano la natura sacrale della composizione e ne avvalorano una dimensione più intima che dai giardini si sposta entro un ambiente interno.

3.2. Stabia, Villa San Marco

Rimane sostanzialmente un caso eccezionale l'ambigua ricorrenza in due diversi registri riferibili a due diverse ville del rinvenimento del bellissimo cratere a volute con *Rundtanz* di Pan e le Ninfe, circondati da un eterogeneo *thiasos* dionisiaco (**cat. 7**). Nel volume di Carl Weber edito, per la parte degli scavi di Villa San Marco a *Stabiae*, da Ruggiero¹⁵⁷², si dice che "nel descritto corridojo alla sinistra in un angolo di una porta picciola, si è incontrato il grande vaso di marmo bianco, famoso per la sua scultura di basso rilievo, che con nove personaggi d'huomini, Sacerdote e femine con suoni, si puol credere che significasse una Festa"¹⁵⁷³. Due pagine dopo si spiega che il "vaso grande grande di basso rilievo con 9 figure in festa" fu ritrovato del rinvenimento l'8 aprile

¹⁵⁷⁰ Dräger 1994, nn. 47-48.

¹⁵⁷¹ Vd. gli esempi citati in Lo Monaco 2014, pp. 61-62, poi citati nel capitolo successivo relativo alla individuazione delle botteghe. L'autrice ritiene che le lastre sorrentine fossero state ideate originariamente per la decorazione di uno di quegli altari chiamati di *consecratio*. I rilievi non rifiniti sarebbero stati acquistati dal proprietario della villa per essere rifiniti nel campo figurativo. Credo che sia più facilmente immaginabile l'attribuzione dei cinque rilievi ad una bottega operante solitamente nel campo delle decorazioni di altari, alla quale fu commissionato un rilievo ornamentale, che fu realizzato secondo le modalità proprie di quella officina.

¹⁵⁷² Ruggiero 1881, pp. 137-144.

¹⁵⁷³ Ruggiero 1881, pp. 139-140.

1752¹⁵⁷⁴, mentre nella pianta allegata è indicato con precisione e a scanso di equivoci il preciso luogo di rinvenimento¹⁵⁷⁵. Questo è il motivo per cui la maggior parte degli studiosi, soprattutto recentemente, assegnano il cratere alla decorazione della galleria circolare a Sud-Est del ninfeo-*natatio* della lussuosa villa vesuviana. Al contrario Grassinger si è spesa a favore di una provenienza dalla Villa dei Papiri, riconoscendo nella descrizione del 27 gennaio 1754 presente nel "Giornale degli scavi di Ercolano" di Alcubierre¹⁵⁷⁶ il ritrovamento del cratere. A riprova di questa tesi la studiosa adduce l'attendibile lettera scritta poco dopo il rinvenimento del vaso, nel 1764, ad H. Füebly, la notizia del rapporto di Alcubierre che ne indica le misure precise e realmente corrispondenti e infine la localizzazione di Comparetti e De Petra quale *pendant* del puteale con bucrani inv. 6676 nel colonnato Sud-Ovest del piccolo peristilio, accanto al busto di "Democrito". Aggiungerei che inoltre anche Bayardi nel 1755, nell'elencare i cospicui e preziosi rinvenimenti della Villa dei Papiri, cita al n. 914 il cratere a volute fornendone una minuziosa descrizione. La stessa studiosa ritiene inverosimile il collegamento con Villa San Marco, in ragione del fatto che la notizia riportata in Ruggiero non proviene da un giornale di scavo, bensì da un testo redatto da C. Weber e inoltre nei giornali di scavo, diretti da Alcubierre e Weber si parla di diversi piccoli rinvenimenti di stucchi, mosaici e pitture mentre in marmo fu rinvenuta solo una *trapeza* con piedi a testa leonina e solo nel 1860, dunque otto anni dopo il supposto ritrovamento, Weber ne diede notizia. Nonostante le oggettive difficoltà nel dirimere una questione alquanto spinosa, in questa sede si propenderà verso un'attribuzione dello splendido cratere alla Villa San Marco di Stabia, in virtù delle giuste osservazioni di Paola Miniero, la quale spiega come nelle relazioni dell'Alcubierre non si parli mai di "vaso ansato" o "cratere", bensì di un "*bocal de pozo de marmol de 1 palmo y 7 onzas de diametro con algun adorno exteriormente en relieve*"¹⁵⁷⁷, che, tradotto, fa riferimento alla vera di un pozzo, dunque un puteale.

Villa San Marco¹⁵⁷⁸ è una lussuosa e vasta dimora costruita alle pendici settentrionali dell'altura di Varano, una terrazza collinare pianeggiante prospiciente e progressivamente digradante verso il mare e posta in diretta continuità con i monti Lattari. La villa, spogliata dei suoi più importanti arredi nel Settecento a partire dal 1749 fino al 1782 e poi indagata sistematicamente nel secolo scorso¹⁵⁷⁹, fu costruita sull'estremità settentrionale della collina, su questo lato parzialmente crollata a causa dell'eruzione, che provocò diversi danni agli ambienti ivi situati. La collina di Varano, anche se piuttosto elevata rispetto al livello del mare, non entrava in diretto contatto con esso come solitamente accadeva per le ville marittime, poiché al di sotto del promontorio era ancora parte di terraferma, raggiungibile attraverso rampe e gradini, di cui si conservano i

¹⁵⁷⁴ Ruggiero 1881, p. 142.

¹⁵⁷⁵ Ruggiero 1881, tav. I, H n. 3.

¹⁵⁷⁶ Pannuti 1983, p. 203.

¹⁵⁷⁷ Comparetti, De Petra 1883, p. 164; Pannuti 1983, p. 325.

¹⁵⁷⁸ Sulla villa fondamentale è il testo di Barbet, Miniero 1999. Un riesame più recente è in Barbet 2013 e Zarmakoupi 2014, pp. 68-74. Si veda anche Ruffo 2009.

¹⁵⁷⁹ Miniero 1999b.

resti. Pertanto la villa dal punto di vista ideologico e sociale deve di fatto considerarsi una villa marittima e una villa d'*otium*, mentre sul piano architettonico e topografico è più giusto parlare di villa costiera¹⁵⁸⁰. La struttura, infatti, si articola secondo un orientamento Nord-Est/Sud-Ovest in modo da seguire l'andamento della collina e disporre nella posizione migliore per lo sfruttamento del panorama del golfo i saloni più importanti della residenza. Ciò è soprattutto evidente nell'osservazione del quartiere termale, che a differenza di quello residenziale e di rappresentanza segue un diverso orientamento, secondo un asse Est-Ovest.

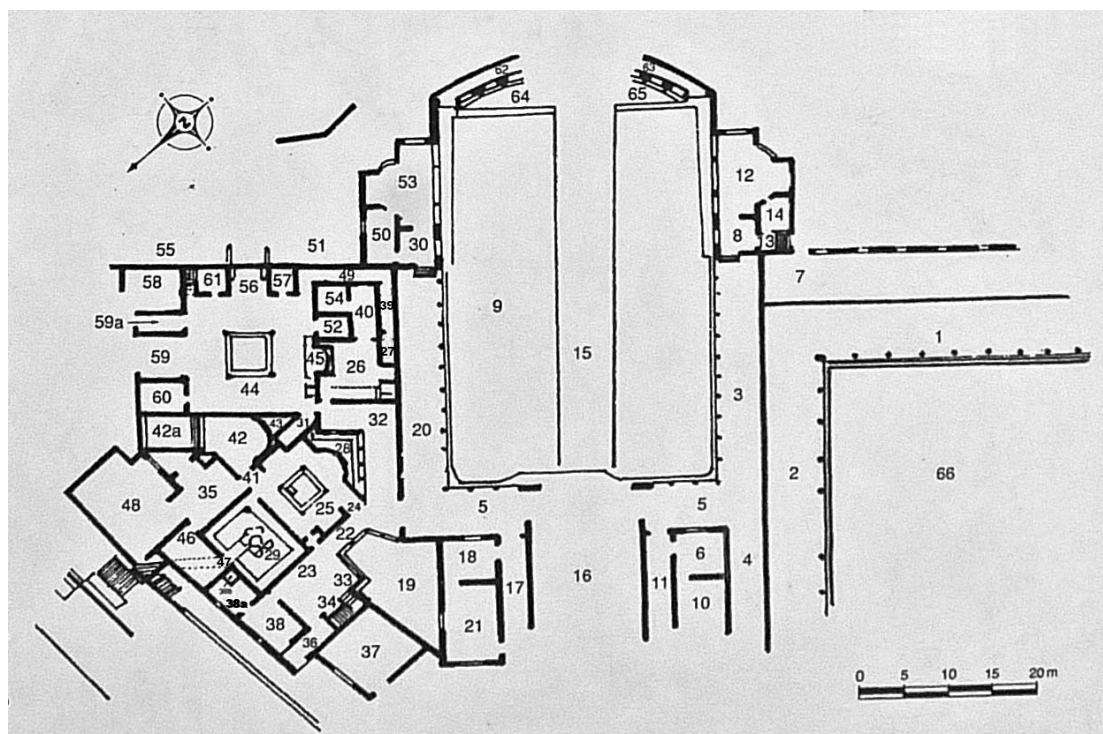


Fig. 150: Pianta di Villa San Marco a Stabia.

La residenza si compone di quattro parti strutturalmente e planimetricamente interconnesse che seguono come detto due diversi orientamenti, mentre cronologicamente si possono riconoscere due fasi, la prima, di fine I sec. a.C. e una seconda, di epoca probabilmente claudia, che proseguì dopo il terremoto del 62 d.C., nella quale fu riallestito l'intero impianto decorativo. Dal lato Nord è l'ingresso servito da una strada posta in direzione Est-Ovest, che immette direttamente nel primo piccolo peristilio, sul quale si affacciano una serie di stanze poste ad Est. Da quest'area nota solamente attraverso la pianta del Weber e non ancora scavata, si entra, attraverso il tablino, nella parte più antica del complesso, che emula le *domus* urbane, vale a dire l'atrio corinzio tetrastilo, sul quale affacciano una serie di piccole stanze, i cubicoli e il vano scala, mentre nell'angolo Sud-Ovest è un larario. Il vestibolo, che doveva costituire l'ingresso principale, è posto sulla parete Est dell'atrio ed è preceduto da un portichetto con sedili in muratura per

¹⁵⁸⁰ Miniero 1999a, p. 15.

i *clientes*. La decorazione dell'atrio fu interamente rifatta dopo il terremoto del 62 con pitture in IV stile a fondo nero con all'interno quadretti figurati, tra cui Edipo e la Sfinge e un paesaggio idillico-sacrale. Nell'angolo Sud-Ovest un'apertura immetteva in un corridoio finestrato ad L, che permetteva di raggiungere il quartiere termale e superare il disorientamento planimetrico tra le due aree. In quest'area sono l'*apodyterium*, il *frigidarium* absidato, il *calidarium* e il *tepidarium* e alcune sale forse riservate ai massaggi e al riposo. In una di queste si rinvennero le splendide coppe in ossidiana di epoca augustea decorate con motivi egittizzanti¹⁵⁸¹. Il corridoio finestrato immette verso Sud anche alle aree residenziali e di rappresentanza più lussuose della villa. A Sud è il grandissimo giardino porticato, solo parzialmente scavato, ma che indagini recenti hanno permesso di calcolare per una lunghezza di 113 m¹⁵⁸². Il giardino, raggiungibile attraverso alcuni gradini poiché posto ad un livello leggermente maggiore, era circondato da colonne tortili in laterizio stuccato e le pareti, ridecorate in IV stile presentavano quadri mitologici come Apollo e tripode e Apollo e Dafne.

Il quartiere che in questa sede riveste il maggior interesse in virtù del rinvenimento del cratere a volute neoattico è quello del ninfeo-*natatio*. Raggiungibile attraverso l'atrio o le terme a Nord e luogo di passaggio per entrare nel giardino-peristilio, il quartiere seguiva un orientamento Est-Ovest, organizzandosi intorno ad una grande piscina rettangolare oblunga posta nel mezzo e ombreggiata da filari di platani. L'area della *natatio* era cinta da tre porticati mentre a Sud si sviluppava un gigantesco ninfeo, che fu interamente rifatto in epoca giulio-claudia. Esso è costituito da una struttura arcuata, divisa nel mezzo da uno spazio incassato nella parete e absidato sul fondo, che fu decorato con nicchie decorate in stucco e inquadrare da semicolonne. All'interno delle nicchie erano raffigurazioni in mosaico e stucco con immagini di Venere, Nettuno, Fortuna, un cacciatore e un palestrita in stucco, ed episodi mitici quali Frisso ed Elle ed Europa sul toro in mosaico e infine pitture di Narciso ed Eco e di Artemide e Atteone¹⁵⁸³. La splendida ed eterogenea decorazione del ninfeo crea una stretta connessione tematico-spaziale, nella quale da un lato la superficie arcuata crea una quinta architettonica perfettamente conforme alle *scaenae frontes* teatrali e ai ninfei monumentali, che soprattutto nel II sec. d.C. arricchiranno i luoghi pubblici dell'impero, e all'interno le decorazioni a stucco incentrate su divinità rappresentate isolatamente e stanti rendono illusionisticamente l'effetto delle statue che solitamente ornavano gli intercolumni, mentre dall'altro la scelta dei soggetti e dei materiali utilizzati permetteva di calare lo spettatore entro una dimensione sacra, compenetrata all'interno di un'ambientazione naturale. I mosaici di paste vitree e la superficie arcuata dell'emiciclo dovevano alludere alla grotta, luogo classico della venerazione delle Ninfe e santuario campestre per eccellenza e nelle ville d'*otium* erano di sovente ricreati luoghi naturali imprigionati in una dimensione privata attraverso i portici e i peristili. I temi rappresentati, di contro, non riproducono Ninfe, bensì divinità ed episodi mitici strettamente connessi con l'elemento acquatico, che nel

¹⁵⁸¹ Da ultimo *Augusto e la Campania* 2014, pp. 72-73, nn. V.35-V.37 (A. Ciotola).

¹⁵⁸² Zarmakoupi 2013, pp. 70-71.

¹⁵⁸³ Sul Ninfeo vd. Blanc 2002.

ninfeo della Villa San Marco invadeva l'intero spazio aperto e al cui culto erano preposte le Ninfe. Così Venere, nata dall'acqua, e Nettuno sono banali e comuni richiami alla sfera marina, come spesso si vede nei ninfei delle case pompeiane ed ercolanesi, ad esempio nella Casa della Venere in Conchiglia o nella Casa di Nettuno e Anfitrite. Al contrario gli episodi mitologici rispecchiano un gioco più complesso di rimandi, che però alla sacralità dell'acqua collegano le sue nefaste conseguenze come ad esempio il mito di Elle, che, in fuga con il fratello Frisso, cadde e morì nel mare che da lei prese il nome, o di Narciso, che per vendetta del rifiuto dato alla Ninfa Eco, fu condannato a morire per amore della sua immagine riflessa nell'acqua o di Atteone, che per aver osservato la purezza di Artemide durante il bagno, fu sbranato dai suoi cani. Entro questo scenario non potevano mancare le rappresentazioni di Ninfe, che necessariamente dovevano essere poste al centro in posizione preminente. A questo compito assolveva il cratere neoattico sul cui lato principale è rappresentata una danza circolare intorno ad un altare rupestre in pietra. Attorno a questa scena l'artigiano neoattico ha sviluppato un eterogeneo ed eclettico *thiasos* dionisiaco di musicanti, Satiri e Menadi, che, secondo una concezione ellenistica e romana, spostano la figura di Pan entro una dimensione dionisiaca e trasformano le Ninfe in semplici Menadi. La ricontestualizzazione del cratere permette di comprendere come la dimensione sacrale, legata al culto in grotta delle Ninfe, al quale si associa in un secondo momento - sul finire del V sec. a.C. -, quello di Pan¹⁵⁸⁴, è ancora pienamente viva in epoca augustea e nella prima età imperiale. D'altronde dalle fonti sappiamo che anche ad Alessandria un ninfeo di III sec. a.C., forse localizzabile nei Quartieri Reali, era decorato con immagini di Ninfe, a rilievo o a tutto tondo¹⁵⁸⁵. Il cratere riproduce un tema, quello di Pan e le Ninfe, caro ad una bottega di scultori attivi probabilmente in Italia che lo adotta in varie forme e versioni. Nel tipo attestato sul cratere di Stabia si legge un elaborato e, per l'Italia, alquanto raro, richiamo alla sfera votiva greca, che tra la fine del II e il I sec. a.C. soprattutto nei santuari greco-orientali aveva riacquisito grande vigore, in alcuni casi utilizzando proprio lo stesso modello riprodotto sul cratere in funzione di dono votivo.

Il cratere fu rinvenuto, come detto, all'ingresso, nell'angolo Nord-Est, del corridoio anulare retrostante il ninfeo. L'anomalo e non originario luogo di ritrovamento del manufatto rientra in una serie di anomalie riscontrate nei rinvenimenti della Villa San Marco, che secondo Paola Miniero, testimoniano la presenza di lavori di sistemazione in corso nella villa al momento dell'eruzione¹⁵⁸⁶. In realtà la presenza di un foro nella parte bassa del cratere giustifica l'ipotesi di una sua funzione connessa con il ninfeo e pertanto doveva essere posto al centro di esso, forse su un pilastrino dal quale, attraverso una fistula, passava l'acqua che poi zampillava dal cratere. Una funzione simile è riscontrabile anche in tre vasi, di cui due al Museo di Napoli, provenienti da una grande fontana, molto meno monumentale rispetto a quella stabiana, che ornava il centro del

¹⁵⁸⁴ Vd. capitolo ...

¹⁵⁸⁵ von Hesberg 1981, pp. 96 ss.

¹⁵⁸⁶ Miniero 1999c, pp. 387-388, secondo la quale i lavori di risistemazione sarebbero indicatori di un cambiamento di proprietà della villa.

piccolo cortile della Casa di Apollo a Pompei. Ancora nella stessa area del ninfeo si è rinvenuto un cratere marmoreo a calice privo di decorazione, alto in totale 63 cm, quindi poco meno del cratere a volute. Il cratere, datato tra fine I a.C. e inizio I d.C. e conformato secondo i modelli diffusi in quest'epoca con ornamentazioni figurate a rilievo, fu rinvenuto in situ su un pilastrino marmoreo posto all'estremità meridionale della *natio*¹⁵⁸⁷. La presenza anche in questo caso di un foro per il passaggio dell'acqua presuppone che il cratere fosse utilizzato per giochi acquatici tipici dei giardini delle case e delle ville romane della prima età imperiale, come riflettono le numerose pitture parietali nelle quali essi sono rappresentati in pittura all'interno di giardini fantastici che, soprattutto nelle dimore meno lussuose e dagli spazi più ristretti, dovevano sopperire all'assenza di giardini e di decorazioni marmoree molto costose. Gli esempi di raffigurazioni pittoriche non sono numerosissime ma piuttosto eterogenee e contemplan sia il cratere a calice, sicuramente molto diffuso, sia il cratere a volute, eccezionalmente raffigurato su una pittura della Casa del Frutteto a Pompei¹⁵⁸⁸. Un vicino parallelo di questo cratere a calice è costituito dall'esemplare con guerrieri danzanti rinvenuto recentemente nella Villa di Poppea ad Oplonti, anch'esso oggetto decorativo della piscina, in posizione preminente e probabilmente utilizzato come fontana.

Come in quasi tutti i casi relativi all'utilizzo di prodotti neoattici a soggetto mitologico nelle case e nelle ville di area vesuviana si pone il problema della diacronia degli spazi espositivi analizzati, nei quali materiali più antichi, quali i due crateri, sono inseriti all'interno di decorazioni restaurate o completamente riallestite in epoca post-sismica. D'altronde l'utilizzo di crateri come fontane da giardino è attestato in pittura solo a partire dal III e IV stile¹⁵⁸⁹ e dunque si potrebbe presupporre che il cratere a volute con danza di Pan e le Ninfe facesse sì parte del ninfeo ma fosse parte della decorazione e non fungesse da fontana. Il rapporto tematico, inoltre, tra la raffigurazione del cratere e quella del ninfeo ha come *trait d'union* il culto delle acque e la dimensione sacrale della grotta per la quale anche a distanza di tre-quattro generazioni, dal terzo quarto del I sec. a.C., quando fu realizzato il cratere, fino all'età claudio-flavia, doveva risultare immediato. Non sappiamo inoltre se gli stucchi e i mosaici realizzati a partire dall'età di Claudio riprendessero tematiche già presenti nel precedente ninfeo, come è ugualmente ipotizzabile.

¹⁵⁸⁷ Inv. ACS 63853. Miniero 1999, p. 312, figg. 702-703.

¹⁵⁸⁸ Su queste pitture di giardino vd. Jashemski 1993, Appendix II. Sulla rappresentazione di vasi in pittura vd. anche Ciarallo, Giordano 2012, pp. 318-320.

¹⁵⁸⁹ Ciarallo, Giordano 2012, pp. 318-320.

3.3. Pompei



Fig. 151: Pianta della *domus* VII, 14, 9.

Il reperto più antico di produzione neoattica con figurazione a rilievo di Pompei è una base di candelabro (**cat. 13**), sul quale figurano Apollo e *Nike*, desunti, seppur, nel caso della dea, con alcune variazioni dal repertorio dei rilievi deliici con triade divina in processione verso un altare, ai quali si aggiunge una sacerdotessa, è uno dei migliori esemplari pompeiani delle produzioni proto-augustee. Il tema rappresentato afferisce alla sfera religiosa e sacrale incentrata indubbiamente sulla figura di Apollo, oggetto della libagione compiuta da *Nike* e dalla sacerdotessa, entrambe con patera in una mano e poste di fronte ad un altare. Il candelabro solitamente figura senza preciso luogo di rinvenimento tuttavia la descrizione riportata nei giornali di scavo del 17 settembre del 1838, laddove si menziona il rinvenimento tra gli oggetti in marmo di un "candelabro sorprendenti bassirilievi"¹⁵⁹⁰. In effetti il candelabro conservato al Museo di Napoli possiede sia l'inventario generale - 6858 - sia quello San Giorgio - 674M - ma non quello Arditì, giustificando l'ipotesi di un rinvenimento posteriore alla redazione di quest'ultimo catalogo del Museo. Inoltre nonostante l'eccezionalità e la raffinatezza dei rilievi e delle decorazioni esso non compare nell'opera di Gerhard e Panofka del 1828 ed è pubblicato per la prima volta solo nel 1847 da Ludolf Stephani, il quale specifica che il marmo fu rinvenuto "*dans ces dernières années aux ruines de Pompei*"¹⁵⁹¹. Tuttavia, l'unico dubbio riguarderebbe le dimensioni, che secondo il giornale degli scavi sarebbe di 6 palmi, mentre nell'inventario San Giorgio è divenuta di 4. Tale divergenza potrebbe essere giu-

¹⁵⁹⁰ PAH II, p. 360; PAH III, pp. 142.

¹⁵⁹¹ Stephani 1847, p. 285.

stificata dal fatto che il candelabro quando fu rinvenuto possedeva ancora lo stelo, presumibilmente separato dal resto visto che il reperto fu rinvenuto in "tre pezzi", che "uniti", avrebbero dato l'altezza riportata. In tal caso lo stelo, forse non perfettamente aderente alla base non sarebbe stato riagganciato in fase di restauro, quando sicuramente furono rincollati uno degli angoli della base e la *phiale*.

Qualora questa ricostruzione fosse corretta il candelabro farebbe parte delle decorazioni di quella che fu poi rinominata la Casa di V. *Popidius* o delle Colombe. La *domus*, sita nell'*insula* 14 civico 9 della *Regio* VII lungo via dell'Abbondanza, è stata infatti indagata nel 1838 ed è più volte definita nei giornali di scavo come la casa posta dirimpetto a quella detta dell'Imperatore, vale a dire la *domus* oggi meglio nota come Casa della Calce, posta nella *Regio* VIII, 5, 28. La casa prende il nome da un'iscrizione rinvenuta il 14 settembre dello stesso anno insieme ad altri marmi non meglio specificati, la quale recita: *V Pupidiis V med tuv / passtata ekak upsan deded isidu pruffat(e)d*¹⁵⁹². L'iscrizione osca menziona un personaggio afferente alla nota famiglia dei *Popidii*, la più potente a Pompei nel II sec. e all'inizio del I sec. a.C.¹⁵⁹³ Un *V(ibius) Popidius*, figlio di *Vibius*, è menzionato in un'epigrafe simile affissa sull'arco di Porta Nolana, che attesta il restauro della stessa alla fine del II sec. a.C. Altre due iscrizioni inoltre ricordano un *V(ibius) Popidius*, figlio di *Vibius*, e un altro figlio di *Eppius*, i quali costruirono un portico non meglio specificato ed un altro nel foro¹⁵⁹⁴. La prima delle due epigrafi fu rinvenuta nella *domus* VIII, 3, 4, creando un particolare parallelo con la casa in esame. La famiglia dei *Popidii*, dopo un declino seguito dalla deduzione della colonia sillana, ritornò in auge con l'instaurazione del potere imperiale, grazie allo schieramento a favore dell'imperatore e ai proventi di attività imprenditoriali di carattere artigianale¹⁵⁹⁵. Tra il 62 e il 79 d.C. infatti *N(umerius) Popidius Celsinus*¹⁵⁹⁶ restaurerà il tempio di Iside crollato a causa del terremoto¹⁵⁹⁷.

L'iscrizione rinvenuta nella dimora dunque si trova sicuramente in giacitura secondaria, come avvenuto per l'altra trovata nella casa VIII, 3, 4. È possibile tuttavia che l'iscrizione sia stata conservata dagli ultimi proprietari della casa del I sec. d.C. in ragione di un collegamento con il ramo più antico della famiglia, così come in epoca imperiale venivano esposti nell'atrio i ritratti dei capostipiti della *gens*¹⁵⁹⁸. Sappiamo già che alcuni membri di questa famiglia, *Numerius Popidius Celsinus*, finanziatore dei restauri del tempio di Iside, suo padre *Numerius Popidius Ampliatus*, candidato all'edilità nel 75 d.C., e *Lucius Popidius Secundus Augustianus*, legato alla corte di Nerone, e suo figlio omonimo candidato all'edilità del 79 d.C., abitavano una delle più grandi e son-

¹⁵⁹² Vetter 1953, n. 13; Campanile 1996, p. 371-375.

¹⁵⁹³ Per la famiglia vd. Castrén 1975, pp. 207-208, n. 318.

¹⁵⁹⁴ Cooley, Cooley 2004, p. 23.

¹⁵⁹⁵ Nonnis 1999, pp. 80-82.

¹⁵⁹⁶ Sul personaggio vd. Dickmann 2011. Per i rapporti tra culto isiaco e la famiglia dei *Popidii* vd. Gasparini 2014, pp. 288-293, il quale sostiene la possibilità che il primo tempio costruito alla fine del II sec. a.C. potrebbe essere stato costruito dalla stessa famiglia.

¹⁵⁹⁷ Sul tempio di Iside soprattutto Zevi 1994; De Angelis 2009; Gasparini 2011; Gasparini 2013.

¹⁵⁹⁸ Pesando, Guidobaldi 2006, p. 23. Si veda anche il caso della base onoraria di un personaggio tardo-repubblicano rinvenuta nella Casa di A. Trebius Valens (III, 2, 1), Pesando, Guidobaldi 2006, p. 24, fig. 8.

tuose domus di Pompei, vale a dire la Casa del Citarista (I, 4, 5-25)¹⁵⁹⁹, come attestano numerosi graffiti presenti sulle pareti della casa.

La *domus*¹⁶⁰⁰ si dispone da Sud-Est a Nord-Ovest perpendicolarmente a via dell'Abbondanza fino a risultare tangente alla sua parallela, il vicolo degli Scheletri. Oltre l'ingresso è un ampio atrio tuscanico che conserva ancora l'*impluvium* marmoreo e il puteale in pietra dal quale era possibile attingere l'acqua piovana. Ai lati dell'atrio si dispongono i *cubicula*, le *alae* e, attraverso uno stretto passaggio la cucina, mentre in asse rispetto all'ingresso è il tablino, il quale apre sui due lati ad un *oecus* e ad un vano con scala per accedere ai piani superiori. Oggetto di un ampliamento di fase successiva è l'area a Nord-Est costituita dal *viridarium* con portico a Sud, accessibile dal tablino e da ambienti che nell'ultima fase di utilizzo furono adoperati come dormitori e stanze di servizio. Ad Ovest un ambiente con soffitto a volta e abside è riconoscibile probabilmente come ambiente termale e in questo fu trovato uno scheletro umano. Il candelabro marmoreo, come dichiarato nei giornali di scavo, doveva decorare il giardino della villa. Non sono noti altri rinvenimenti nella casa né le decorazioni parietali, purtroppo non conservate. Questo genere di arredo, in bronzo, si trova solitamente a Pompei, mentre in tutta la Campania non si conoscono altre attestazioni, eccezion fatta per un candelabro genericamente etichettato come proveniente dalla Campania (**cat. 78**) e uno attestato su un disegno e appartenente alla collezione Carafa¹⁶⁰¹, mentre un candelabro marmoreo con decorazione floreale proviene molto probabilmente dalla Casa di Apollo. L'utilizzo di un utensile, solitamente combinato ad altri e utilizzato in ambito sacro e pubblico, realizzato in marmo e con raffigurazioni scolpite conferiva lustro e prestigio all'ambiente e al suo proprietario. La particolare qualità del marmo, sicuramente greco, e dell'ornato figurativo, oltre alla ricercata associazione dei soggetti, doveva e poteva rispondere a necessità proprie di una committenza. In questo senso non è da escludere un valore ideologico sotteso alla rappresentazione di Apollo, che, rispetto al modello originario di epoca augustea, è rappresentato senza Artemide e Latona, e il valore sacrale di *Nike* libante è attenuato dalla atteggiamento di danza. *Nike* in questo caso infatti si associa all'anziana sacerdotessa nella celebrazione dell'Apollo citaredo, che pur derivante dai cd. rilievi deliaci, deve in questo ambito tematico e cronologico, prima età augustea, essere collegato con la propaganda augustea, promulgata con la vittoria di Azio e la dedica del tempio di Apollo Palatino, nel quale era venerata una statua, opera dello scultore greco Skopas, la quale indossava lungo chitone e mantello e nella destra stringeva una cetra. La figura presente sul candelabro doveva in effetti ricordare, così come nei rilievi deliaci, la statua di culto del santuario palatino e così allo stesso modo *Nike* doveva idealmente ricordare il tema della vittoria. Tale accezione credo sia rimarcata in ragione della ridondante presenza del sacrificio e in questo ricorda la base del British Museum, proveniente da Capri (**cat. 66**) e già connessa alla celebrazione dei *ludi saeculares*. In

¹⁵⁹⁹ Sulla casa vd. Pesando, Guidobaldi 2006, pp. 124-126.

¹⁶⁰⁰ Fiorelli 1875, pp. 302-303; *PPM* VII (1997), pp. 686-697 (V. Sampaolo); Eschebach 1993, p. 339; Jashemski 1993, p. 198, n. 390; Ciarallo, Giordano 2012, p. 603, n. 391.

¹⁶⁰¹ de Divitiis 2007, p. 103, fig. 4.

questo caso Apollo è nudo e poggia il braccio sinistro sulla cetra, mentre su un altro lato un uomo anziano, vestito *more greco*, è pronto a sacrificare una pecora. Pertanto il proprietario della *domus* potrebbe aver scelto di utilizzare nella prima età augustea un oggetto di chiaro valore politico, mostrando così il proprio favore verso il principato, allo stesso modo di coloro che utilizzavano le lastre con Apollo, Artemide e Latona quale decorazione delle proprie dimore. Visto il valore che in epoca imperiale rivestì l'atrio quale luogo di manifestazione dell'orientamento politico del proprietario ma anche della sua pietà religiosa¹⁶⁰², si potrebbe ipotizzare che il candelabro, che riuniva in sé la sacralità del dio Apollo e la celata allusione al suo protetto Augusto, fosse in quel luogo collocato. D'altronde la *regio* VII, anche qualora la *domus* non fosse appartenuta alla *gens popidia*, è caratterizzata da abitazioni restaurate proprio a partire dal I sec. a.C., indice della presenza in quest'area di esponenti delle *élites* coloniali, per poi trovare la loro massima frequentazione in epoca imperiale.

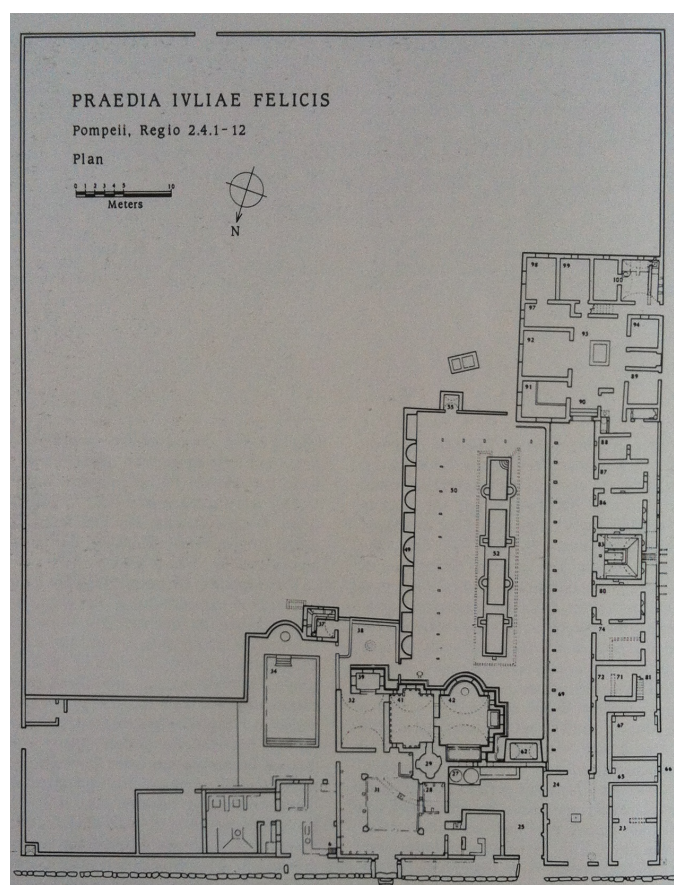


Fig. 152: Pianta dei *Praedia* di *Iulia Felix* (II, 4, 1-12).

La lastra con raffigurazione di Socrate in aspetto silenico seduto su roccia, databile in epoca giulio-claudia (**cat. 11**), già erroneamente ritenuta moderna, corrisponde

¹⁶⁰² Su questo Adamo Muscettola 1992.

alla descrizione di un marmo rinvenuto il 24 agosto 1755 presso quelli che saranno poi chiamati i *Praedia* di *Iulia Felix* (II, 4, 1-12), dove non si specifica il luogo di rinvenimento. Carl Weber, tuttavia, aiutante nella direzione degli scavi di Rocque Joachin de Alcubierre, redasse nel 1757 una pianta dell'edificio, scavato tra il 1755 e il 1757, nel quale indicò, con un elenco allegato pubblicato poi nel 1830¹⁶⁰³, tutti i rinvenimenti effettuati nella domus e il loro posizionamento, che risultano per noi un documento di grande importanza. Infatti nei documenti del Weber si specifica che il rilievo marmoreo fu rinvenuto ancora imperniato nella nicchia centrale semicircolare del muro Est del *viridarium*, coperta, secondo la descrizione, da un rivestimento a mosaico¹⁶⁰⁴.

La ricca e ampia *domus*¹⁶⁰⁵ si trova nella *Regio II*, area investita dalle prime indagini archeologiche intraprese dai Borbone. Si sviluppa lungo due delle direttrici che circondano l'*Insula*, via dell'Abbondanza, dalla quale vi si accede, e il vicolo di Giulia Felice. Il nome dell'abitazione è specchio delle tracce storiche tramandateci attraverso le iscrizioni. Già nel Settecento, infatti, si rinvenne un bando di locazione dipinto, indetto da *Iulia*, figlia di *Spurius Felix*, la quale, dopo il terremoto del 62 d.C., trasformò la sua grande dimora in albergo. Il complesso, già in tal modo strutturato all'epoca della sua concezione, collocabile probabilmente in epoca augustea¹⁶⁰⁶, subì solo una variazione planimetrica costituita dallo spostamento dell'ingresso, che precedentemente era posto lungo il vicolo di Giulia Felice, in asse con l'atrio.

La planimetria della casa non rispetta un asse longitudinale come di norma ma si articola per aree funzionali: da un lato, a Sud-Ovest, è l'atrio tuscanico con *impluvium* rivestito di marmo, intorno al quale si dispongono i *cubicula* e altri ambienti quali la cucina, il triclinio e il biclinio; attraverso una stanza posta a Nord si accedeva all'ampio peristilio con viridario, mentre a Nord-Est, quasi compenetrato ad esso, è collocato il quartiere termale, accessibile da un secondo atrio, che fungeva da ingresso della casa nell'ultima fase di vita della città; l'ultima area è costituita da un ampio cortile, posto all'estremità Nord-Est, nel quale trovava posto una *natatio*. Di particolare importanza ai fini di questo studio è il *viridarium*: al centro un lungo *euripus* con quattro vasche absidate fungeva da fulcro dell'ambientazione naturalistica del giardino, che culminava vivacemente in una nicchia absidata a Sud, adibita a sacello isiaco; il lato orientale con pilastri in laterizi intonacati era chiuso da un muro articolato in dieci nicchie alternativamente semicircolari e quadrangolari rivestite a pseudogrotta mentre il lato orientale possedeva elegantissimi pilastri marmorei scanalati sormontati da capitelli corinzieggianti e alle spalle si aprivano una serie di ambienti posti ai lati di un ampio triclinio-ninfeo estivo decorato con paesaggi nilotici. L'arredo scultoreo a noi noto è stato rintracciato solo nell'area del *viridarium* e del peristilio, scavati come detto da Carl Weber, che die-

¹⁶⁰³ Weber 1830.

¹⁶⁰⁴ Parslow 1988, p. 43, nota 21.

¹⁶⁰⁵ Weber 1830, pp. 42-51; Jashemski 1979, pp. 48-49; Parslow 1988; Richardson 1988, pp. 292-298; *PPM III* (1991), pp. 184-310 (V. Sampaolo); Eschebach 1993, pp. 92-93; Jashemski 1993, pp. 86 ss.; Parslow 1995-1996, pp. 115-132; *Marmora pompeiana* 2008, pp. 55-60; Ciarallo, Giordano 2012, p. 456, n. 147.

¹⁶⁰⁶ Parslow 2001.

de notizia dei materiali rinvenuti. Nadia Inserra¹⁶⁰⁷ è riuscita di recente a riconoscere quattro statue di piccole dimensioni attribuibili alla decorazione del perimetro dell'*euripus*: si tratta di una statua di satirello che solleva la veste, un satiro nudo con anatra e uva, un satiro flautista e un aquila con serpente nel becco. Queste statue, che costituivano l'apparato decorativo dell'ultima fase di vita della struttura, erano associate ad altre, descritte nelle relazioni di scavo ma finora non rintracciate nel Museo Nazionale di Napoli: si tratta di una statua di marmo di vecchio ricoperto dal mantello, una piccola statua di fanciullo, un busto di vecchio con manto oltre alla colonnina in marmo posta al centro dell'euripo dal quale zampillava l'acqua¹⁶⁰⁸. Importanti sono inoltre i rinvenimenti effettuati negli anni Cinquanta quando fu interamente riscavato dopo il reinterro settecentesco, vale a dire una statua di Sileno e una statuetta in terracotta raffigurante il filosofo Pittaco di Mitilene¹⁶⁰⁹. Quest'ultima in particolare costituisce una testimonianza rilevante, poiché il filosofo, anziano e con barba lunga, è seduto, a petto nudo, su una panca litica con terminazioni e zampe leonine, mentre con posa meditabonda fissa lo sguardo verso la sua destra. L'identificazione del statua, databile probabilmente in epoca tardo-repubblicana, con il saggio è dovuta all'iscrizione ma il dato fondamentale consiste nell'allusione poetica e filosofica del soggetto, ritratto seduto, a petto nudo, con barba e rotulo nella mano. La statua probabilmente doveva decorare una delle nicchie orientali¹⁶¹⁰, in una delle quali - anzi in quella "centrale semicircolare" e quindi in posizione preminente, come detto in principio - era murato il rilievo con Socrate assiso¹⁶¹¹. La connessione semantica oltre che iconografica tra le due sculture evidenzia come in una fase probabilmente più antica, tra l'età tardo-repubblicana e la prima età giulio-claudia, il *viridarium* doveva essere improntato a tematiche di più complesso contenuto, legate alla *paideia* greca, alla riflessione, all'ispirazione poetica e alle discussioni erudite che si potevano svolgere i più acculturati membri dell'élite locale. Statue di filosofi spesso ornavano le dimore dei più potenti e ricchi esponenti dell'aristocrazia romana, come attestano soprattutto i rinvenimenti in villa, come quella dei Papiri. A livello urbano, e in particolare a Pompei, si deve sottolineare il rinvenimento nella casa I, 2, 16 di un'altra statua, prodotto probabilmente della stessa bottega che eseguì il Pittaco, nella quale è stato riconosciuto il filosofo Antistene, allievo di Socrate¹⁶¹². Lo stesso Socrate si ritrova in una placchetta bronzea¹⁶¹³, di cui si conoscono altre due repliche in terracotta, dove il filosofo è stante e appoggiato al bastone e di fronte a lui sono una figura femminile, forse Diotima, ed Eros. Oltre ad erme di pensatori, pure rinvenute a Pompei, dello stesso valore culturale sono il rilievo con commediografo, di cui purtroppo non è

¹⁶⁰⁷ *Marmora Pompeiana* 2008, pp. 55-60.

¹⁶⁰⁸ *Marmora pompeiana* 2008, p. 57; Lang 2012, p. 125, nota 1333.

¹⁶⁰⁹ Oggi conservate a Pompei. Jashemski 1979, p. 49, figg. 83-85. Per la statua di Pittaco, inv. 20595, Richter 1965, I, p. 89, n. 2a; Lang 2012, p. 184, n. S Pit1.

¹⁶¹⁰ Anche se la statua fu rinvenuta lungo il bordo dell'euripo, collocazione legata alla sua ultima fase prima dell'eruzione.

¹⁶¹¹ L'usanza di decorare nicchie è stata riscontrata per i rilievi Spada, vd. Kampen 1979.

¹⁶¹² Koch 1993; Lang 2012, n. S An1.

¹⁶¹³ Richter 1965, I, p. 117, nn. i-j; Zanker 1997, p. 48, nota 56.

stato possibile rintracciarne la collocazione, e, qualora fosse veritiera la provenienza da Pompei, il frammento con filosofo cinico seduto su roccia. In particolare il rilievo con commediografo si inserirebbe perfettamente nella decorazione parietale di una *domus* pompeiana, come dimostra una pittura di un personaggio ammantato e seduto che medita, in una postura del tutto simile al rilievo, davanti ad una maschera¹⁶¹⁴.

La citazione culturale e l'ostentazione erudita di elementi scultorei improntati alla *paideia* greca dovettero essere percepite in maniera più sfumata in epoca neroniana, quando il giardino fu popolato di immagini più canoniche e meno ricercate, non solo dal punto di vista tematico ma anche qualitativo, afferenti alla sfera dionisiaca. D'altronde la figura di Socrate seduto, che nella concezione tardo-ellenistica doveva ricordare il buon Sileno pedagogo, in epoca neroniana divenne parte del più generico e variegato *thiasos* dionisiaco, tanto da non essere così palese iconograficamente la connessione tra il filosofo e l'immagine ritratta sul rilievo. Prima dell'allestimento più generico e comune del giardino, il rilievo di Socrate doveva costituire, insieme alla statua di Pittaco un'allusione a quelle gallerie di uomini illustri e di sapienti, fonte di ispirazione letterarie e discorsi eruditi, che popolavano le grandi ville del gonfo e di Roma e che a Pompei risultano molto rare. Se ne può vedere un riflesso infatti nella Casa di *Memmius Auctus*, nella quale sono stati ritrovati un ritratto di Epicuro ed uno di filosofo, noto sotto il nome di Pseudo-Seneca¹⁶¹⁵, e nella Casa IV, 5, 6-17, nella quale erano esposti ritratti di Demostene e nuovamente dello Pseudo-Seneca e di Epicuro¹⁶¹⁶.



Fig. 153: Pianta della Casa di Apollo (VI, 7, 23).

¹⁶¹⁴ Ghiron-Bistagne 1976, p. 106, fig. 44.

¹⁶¹⁵ *Marmora pompeiana* 2008, pp. 95-96, nn. B 28, B 29.

¹⁶¹⁶ *Marmora pompeiana* 2008, pp. 168-171, nn. D 11, D 12, D 14.

In questa rassegna più materiali sono schedati nella Casa di Apollo (VI, 7, 23), che ad un'analisi complessiva risulta essere una residenza di grande prestigio in una delle *regiones* più in vista della città campana. Gli sterri borbonici ebbero luogo tra il 1811 e il 1840 e al numero cospicuo di materiali, in gran parte marmorei, che furono descritti nei giornali di scavo, corrisponde di contro la quasi totale impossibilità di riconoscerne nei magazzini l'attuale collocazione.

L'asimmetrica planimetria della struttura è il risultato di numerosi ampliamenti operati soprattutto nel I sec. d.C.¹⁶¹⁷ e che testimoniano una crescente importanza e ricchezza dei proprietari. La *domus*¹⁶¹⁸, dalla strana forma ad L, è accessibile dal civico 23 di via Mercurio, il quale dà accesso attraverso le *fauces* all'atrio, riccamente ornato di un *impluvium* con rivestimento marmoreo e decorazioni parietali con soggetto apollineo, che da subito hanno fornito lo spunto per la sua denominazione. Nell'atrio, scavato nel 1811¹⁶¹⁹, furono rinvenute due statue, una in bronzo raffigurante Apollo citaredo con gambe incrociate, appoggiato su un pilastrino mentre regge una cetra dalle corde d'argento¹⁶²⁰, un'altra di Satiro accovacciato e incappucciato recante con la sinistra una cesta¹⁶²¹. Oltre a queste, che probabilmente dovevano essere poste su pilastrini che bordavano l'ingresso al tablino, si ritrovò anche una statuetta di cerva che allatta un piccolo cervo. In realtà recentemente Anna Anguissola¹⁶²² ha messo fortemente in dubbio l'inizio degli scavi nella Casa di Apollo nel 1811. Il nome dato alla casa deriverebbe dal rinvenimento di due dipinti con la medesima iconografia, una divinità nimbata, cioè Apollo come *Helios*. Il primo dipinto fu rinvenuto nella Casa dell'Argenteria, che fu inizialmente chiamata Casa di Apollo, per poi cadere in disuso e il secondo in quella che ancora oggi chiamiamo Casa di Apollo, che fu in realtà scavata tra il 1838 e il 1840. La statua di Apollo e quella della cerva proverrebbero invece dalla Casa delle Danzatrici (VI, 2, 22)¹⁶²³.

Ad ogni modo attraverso il tablino, al cui interno erano dipinti di Afrodite in trono e di Adone ferito, si accede ad un cortile, ritenuto da Jashemski un *viridarium*, nel quale pitture di giardini dovevano fantasticamente trasformare l'angusto spazio in un'area da giardino. La maggior parte della superficie è occupata da una monumentale fontana in marmo con piani progressivamente sporgenti, che dunque assume la forma di

¹⁶¹⁷ Secondo Anguissola 2012a, p. 2, l'accorpamento della parte settentrionale della domus sarebbe avvenuta dopo il terremoto del 62 d.C.

¹⁶¹⁸ Schultz 1841; *PAH* I, 3, pp. 54-58; *PAH* II, pp. 362-366; Fiorelli 1875, pp. 115-117; *PPM* IV (1993), pp. 470-524 (V. Sampaolo); Jashemski 1993, pp. 130-132; Coarelli 2002, pp. 284-287; Pesando, Guidobaldi 2006, pp. 178-179; Romizzi 2007; *Marmora pompeiana* 2008, pp. 80-81; Anguissola 2012a; Ciarallo, Giordano 2012, pp. 515-517, nn. 250-251. Per i recenti scavi stratigrafici curati dall'Università Ca' Foscari di Venezia vd. Zaccaria Ruggiu 2006, pp. 59-61.

¹⁶¹⁹ *PAH* I, 3, pp. 54-58.

¹⁶²⁰ Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 5613. Ruesch 1908, n. 835. La statua è spesso nella letteratura dichiarata perduta, a torto. Vd. *Luxus und Dekadenz* 2007, p. 228, n. 4.6 (L. Melillo).

¹⁶²¹ Pagano, Prisciandaro 2006, p. 102, la riconosce nella statua inv. San Giorgio 938.

¹⁶²² Anguissola 2012a, p. 4.

¹⁶²³ Anguissola 2012a, nota 20.

una piramide¹⁶²⁴. In quest'area furono rinvenute, come descritto nei giornali di scavo, diverse statue che dovevano comporre l'ornamentazione della fontana, ma ad oggi non se ne conosce la collocazione¹⁶²⁵. Proprio da qui provengono i due vasi marmorei (**catt. 14, 15**), più un altro non rintracciato nei depositi ma verosimilmente identico, decorati sulla pancia con *Nikai* su bighe¹⁶²⁶. La funzione dei vasi è ben evidente per la presenza di un foro trasversale che doveva essere attraversato da un tubo dal quale zampillava l'acqua, ricadente poi nella vasca. Il foro è passante in senso perpendicolare all'asse delle due anse e invade, rovinandone la percezione, il campo figurativo. È necessario pensare che i vasi fossero posto sul gradino più alto della fontana e che fossero utilizzati a mo' di pilastrino per rendere lo zampillio dell'acqua ancor più originale.

Il giardino era inoltre decorato con tre erme bicipiti, raffiguranti Bacco e Arianna, putto e Bacco, figura femminile e Giove. Nella parete Sud - quella posta alle spalle della grande fontana - era dipinta una veduta di giardino al centro della quale campeggiavano una statua di Artemide e una fontana semicircolare dalla quale gli uccelli si dissetavano. Tale decorazione come la fontana, distrutte durante i bombardamenti della seconda guerra mondiale¹⁶²⁷, avevano la funzione di dilatare lo spazio del piccolo cortile e arricchire, seppur fantasiosamente, la decorazione scultorea ivi contenuta.

Ad Ovest del cortile si apre il grande triclinio, mentre altri ambienti si dispongono a Nord - tra cui la cucina e l'ambiente scala per il piano superiore, fino all'ingresso del grande giardino, risultato di grandi ampliamenti operati nel I sec. d.C. Questo era articolato su due piani, quello inferiore di forma quadrangolare adibita ad aiuola e ornata al centro da una seconda fontana con colonnine corinzie angolari e scaletta per la cascata d'acqua, mentre quello superiore costituisce una terrazza a ferro di cavallo che cingeva il primo sui lati di Sud, Ovest ed Est. A Nord il giardino terminava con un elegante triclinio estivo aperto sul giardino attraverso colonne stuccato e chiuso da tre nicchie sul lato di fondo. Nell'angolo Nord-Ovest è invece un cubicolo estivo. Tutto l'area era decorata con tessere musive: a terra un mosaico bianco con al centro un riquadro nero; le colonne in laterizio avevano una base rivestita con lastre di marmo bardiglio e il fusto era decorato con mosaico policromo; sulla parete di fondo il rivestimento doveva essere simile a quello della parete esterna del cubicolo, cioè realizzato con schegge di calcare poroso del Sarno, per simulare un'ambientazione naturale. La decorazione pittorica del giardino, poco conservata, correva lungo le pareti dello stesso con vedute di giardino ma anche con rivestimenti a finta roccia e mosaici a pasta vitrea. In particolare si conservano, *in situ* e al Museo di Napoli tre quadretti a mosaico raffiguranti Achille a Sciro,

¹⁶²⁴ La struttura della fontana ricorda quella presente nella casa di *D. Octavius Quartio* (II, 2, 2), vd. Zanker 1993, pp. 160-172.

¹⁶²⁵ *PAH* II, pp. 362-366.

¹⁶²⁶ Stranamente Schultz 1941, p. 98 dice che su una delle due "vedonsi due bighe l'una guidata da Bacco, l'altra da Giove Ammone". O l'autore si è confuso con la notizia delle due erme che raffiguravano gli stessi soggetti o ci fornisce il tema iconografico della terza anfora oggi dispersa.

¹⁶²⁷ Garcia y Garcia 2006, p. 76. Per una pianta e una foto della splendida fontana prima della sua distruzione vd. Zanker 1998a, pp. 157-158, figg. 81-82.

Achille che attacca sguainando la spada contro Agamennone seduto e le tre Grazie¹⁶²⁸. Tali ritrovamenti sono menzionati nei giornali di scavo e permettono di situare con grande precisione il ritrovamento del rilievo con Asclepio in trono (**cat. 10**), che dunque deve essere stato raccolto nella zona Nord del giardino. Credo che con un certo grado di verosimiglianza si possa ascrivere tale rilievo alla decorazione della nicchia centrale del triclinio¹⁶²⁹, nel quale ancora oggi si scorgono nella malta i segni in negativo di una lastra rettangolare. Inoltre sempre nella nicchia una serie di fori allineati sotto la linea orizzontale inferiore di questa impronta dovevano fungere da perni per il sostegno del pesante manufatto. La nicchia conserva ancora il davanzale inferiore in marmo, mentre all'interno era decorata a pseudo-grotta con mosaico a tessere blu. Il rilievo tardo-augusteo o giulio-claudio si inserisce in un panorama decorativo che in questa *domus* propende verso un repertorio mitologico più ricercato e dal contenuto meno ornamentale. La divinità in trono doveva essere il monumentale richiamo degli altri personaggi, quali eroi e divinità, che con petto nudo e scettro sedevano maestosamente su seggi e troni. Infatti oltre alla figura di Agamennone sul mosaico nel giardino, sulla parete Ovest del vicino cubicolo la tripartizione delle nicchie del triclinio erano duplicate nella pittura parietale, sulla quale entro edicole siedono Apollo tra Afrodite e Adone o Dioniso tra Apollo e Afrodite¹⁶³⁰. Sulle altre pareti spiccano soprattutto temi legati ad Apollo, quale il giudizio di Marsia e la disputa tra Afrodite ed Espero giudicata dal dio delfico. Importante sottolineare che le decorazioni pittoriche del cubicolo del giardino, così come la maggior parte delle pitture della casa, sono in IV stile e furono lasciate parzialmente incompiute a causa della tragica fine della città vesuviana¹⁶³¹. Essendo il rilievo di Asclepio leggermente anteriore è necessario supporre che le tre nicchie, al centro delle quali era il manufatto neoattico e forse nelle altre simili soggetti dipinti, avessero fornito il *trait d'union* per la realizzazione della parete Ovest del cubicolo. Non si può neanche escludere che il rilievo neoattico originariamente si trovasse in un altro luogo.

¹⁶²⁸ Vd. i recenti contributi di Pisapia 2004 e Caso 2015.

¹⁶²⁹ L'usanza di decorare nicchie è stata riscontrata per i rilievi Spada, vd. Kampen 1979. In passato è stata avanzata l'ipotesi che l'area del porticato fosse un ninfeo. In realtà la completa assenza di condutture e la dimensione minuta delle nicchie fa escludere questa possibilità, vd. Anguissola 2012a, p. 4 con bibl. a nota 11.

¹⁶³⁰ Questo soggetto è presente anche in altre case pompeiane denunciando una certa notorietà del tema, collegato forse ad un pantomimo di origine euripidea narrante il mito di Fetonte, vd. Caso 1989; Romizzi 2007; Anguissola 2012a.

¹⁶³¹ Sulle pitture in IV stile di Pompei vd. Esposito 2009.



Fig. 154: Napoli, Museo Archeologico. Candelabro con decorazioni vegetali.

Dal giardino, oltre ad una statua di Sileno in giallo antico e quattro busti con due ritratti muliebri e due di filosofi purtroppo irrintracciabili, proviene anche un candelabro, rinvenuto lo stesso giorno del rilievo con Asclepio, descritto nei giornali di scavo come "*candelabro di altezza palmi 5 e $\frac{1}{2}$ con fogliami ed arabeschi in più pezzi riunito*", che è possibile riconoscere in un candelabro marmoreo conservato nei depositi del Museo di Napoli¹⁶³². Di fabbricazione probabilmente locale per l'utilizzo del marmo lunense e per l'innovativo utilizzo di decorazioni vegetali e *kyma* su un supporto di ispirazione ateniese, il candelabro è probabilmente databile in epoca giulio-claudia per il trattamento metallico e spigoloso delle superfici, che ricordano uno dei puteali provenienti da Villa Jovis a Capri¹⁶³³. Altri oggetti riconoscibili nei magazzini del Museo di Napoli, anche se con un certo margine di dubbio, sono alcuni *oscilla*¹⁶³⁴, almeno due dei quali, a differenza del solito posizionamento sotto gli epistili, erano murati sotto la finestra del cubicolo del giardino, dove restano ancora le impronte circolari¹⁶³⁵. Due frammenti infatti presentano una decorazione su un solo lato, caratterizzata da una maschera teatrale e un *gorgoneion*¹⁶³⁶. Infine la fontana centrale del giardino doveva essere impreziosita da una "statuetta di Bacco seduto", di cui erano ancora visibili al momento del rinvenimento i resti della condotta di piombo dal quale sgorgava l'acqua¹⁶³⁷.

¹⁶³² Inv. 6859.

¹⁶³³ *Augusto e la Campania* 2014, pp. 76-77, n. VI.41 (L. Di Franco). Si noti la particolare tecnica di separare il *kyma* dal campo centrale mediante un bordino rialzato.

¹⁶³⁴ *Marmora pompeiana* 2008, pp. 81-83.

¹⁶³⁵ Dello stesso parere è anche Anguissola 2012a, p. 7. Sull'uso di affiggere materiali scultorei sulla parete vd. Powers 2011, 14-16, 29-32.

¹⁶³⁶ Sugli *oscilla* vd. Bacchetta 2006, pp. 296-298.

¹⁶³⁷ Schultz 1941, p. 99; Anguissola 2012a, p. 6.

La *domus* è stata solitamente attribuita ad A. *Herennuleius Communis*, personaggio più volte citato nelle tavole cerate rinvenute nella casa di Cecilio Giocondo, ma per il resto avvolto nell'oscurità. Questa attribuzione è stata però più volte rigettata negli studi più recenti, non esistendo basi sulle quali fondare tale supposizione¹⁶³⁸. Al di là del nome del proprietario, è evidente la ricchezza e la ricercatezza di un apparato decorativo volto a celebrare le qualità culturali del committente, sicuramente un personaggio di alto livello intellettuale, capace di selezionare prodotti di ottimi artigiani e basare l'impalcatura iconografica della casa su un'articolazione molto elaborata e significativa¹⁶³⁹. Non a caso Anguissola¹⁶⁴⁰ pone sullo stesso piano la Casa di Apollo e la Casa degli Amorini Dorati per la ricchezza degli apparati decorativi marmorei in uno spazio piuttosto ristretto che ne fanno quasi una sorta di *musaeum*, luogo nel quale era possibile impegnarsi in conversazioni dotte all'interno di un'ambientazione naturale e una ornamentazione scultorea di grande impatto visivo¹⁶⁴¹. Evidente è il collegamento tra le immagini di Apollo e Artemide, il primo elegantemente rappresentato nell'atrio, in pittura e forse in bronzo, la seconda idealmente riprodotta come statua in pittura nel giardino dipinto del cortile. Tra le due il tema trainante era quello dell'amore, nei quadretti del tablino ove si vedevano sui due lati Afrodite e Adone, mentre il tema apollineo ritornava nel grande progetto decorativo del cubicolo estivo del giardino. Accanto a questo si deve affiancare una semantica deputata più alla riflessione e alla contemplazione nel *viridarium* a Nord, dove i busti di filosofi, oggi non rintracciabili, dovevano ispirare i discorsi eruditi del proprietario e dei suoi ospiti. L'attività intellettuale del committente è poi in special modo rimarcata attraverso la ricontestualizzazione del rilievo con Asclepio in trono, ritratto sulla base di un'iconografia poco nota e particolarmente ricercata. Se è possibile collocare il rilievo entro l'edicola centrale del portico Nord, in posizione preminente e sotto una tettoia a doppio spiovente, si può forse pensare alla volontà di ricreare l'aspetto di santuario. D'altronde negli edifici di culto di tipo salutare era ben noto l'utilizzo di spazi porticati, legata all'attesa dei pazienti ma anche all'incontro tra l'uomo e la divinità¹⁶⁴². Nella casa furono rinvenuti anche diversi strumenti chirurgici, il che, se collegato con la preminenza riservata all'immagine di Asclepio, farebbe pensare che il proprietario fosse particolarmente devoto al dio e svolgesse anche l'attività di medico¹⁶⁴³. Il conferimento ad una immagine divina di un particolare valore sacrale ed evocativo è d'altronde testimoniato da Cicerone, il quale dichiara in una lettera ad Attico¹⁶⁴⁴ che un'erma di Atena acquistata dall'amico in Grecia fu posta in una posizione così preminente che l'intero giardino sembrava essere un *anathema* alla dea. Si potrebbe quindi pensare ad un "sistema" di immagini volte alla fruizione privilegiata del rilievo con Asclepio, circondato da *oscilla* con temi dionisiaci, nei quali non si può trascurare una

¹⁶³⁸ Vd. *PPM IV* (1993), p. 471 (V. Sampaolo).

¹⁶³⁹ Dello stesso parere sono anche Romizzi 2007 e Anguissola 2012a.

¹⁶⁴⁰ Anguissola 2012a, p. 6.

¹⁶⁴¹ Anguissola 2012a, p. 15.

¹⁶⁴² Neumann 1979a, p. 5.

¹⁶⁴³ Sull'argomento vd. Camardo 2009.

¹⁶⁴⁴ Cic., *Att.* 1, 1, 5.

visione escatologica, e, significativamente, con il *gorgoneion*, simbolo apotropaico per eccellenza. I temi dionisiaci però alludevano sicuramente alla sfera simposiale, cui era destinato quello spazio porticato. Al simposio ma anche ad Asclepio si poteva collegare il tema dell'acqua, spesso presente nei giardini, ma qui fortemente rimarcato grazie alla rappresentazione delle grazie, legate a Venere, e alla decorazione musiva, tipica dei ninfei. Dunque nella *domus* pompeiana i temi sono diversi e variegati, spesso trainati da un elemento preponderante, come in questo caso è Apollo, ma intrecciati e combinati attraverso una serie di rimandi ideologici e figurativi, che davano senso all'intera impalcatura iconografica.

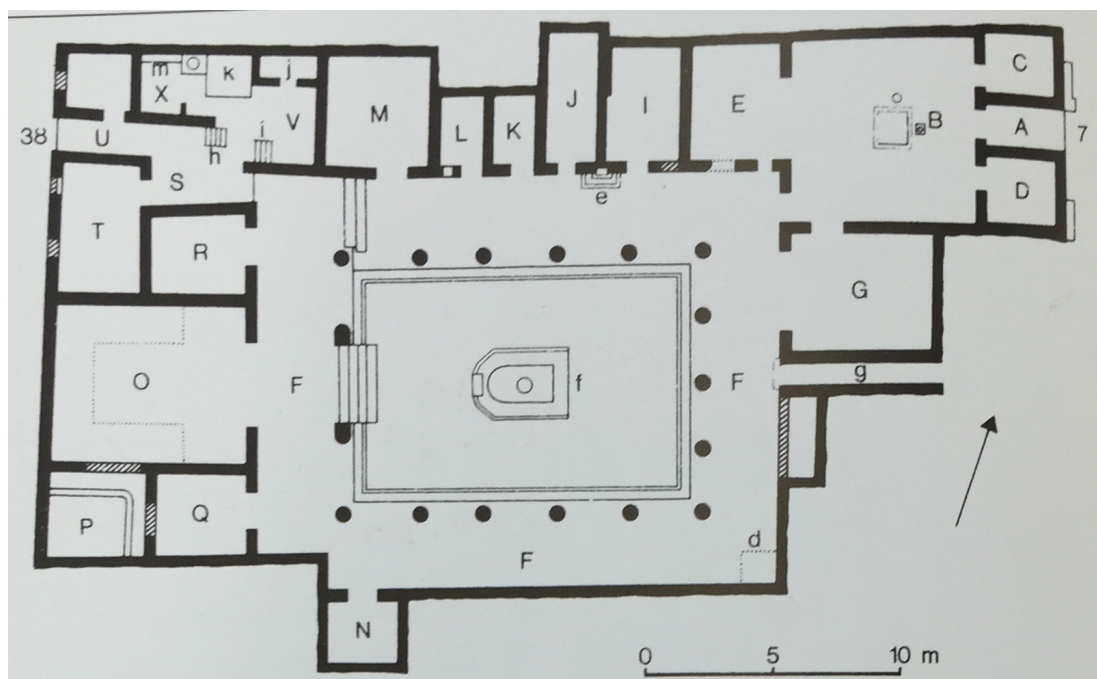


Fig. 155: Pianta della Casa degli Amorini Dorati (VI, 16, 7).

L'ultima dimora pompeiana nella quale è attestato un manufatto a soggetto mitologico di produzione neoattica è la Casa degli Amorini Dorati (VI, 16, 7). La *domus*¹⁶⁴⁵, scavata tra il 1903 e il 1905, si trova in prossimità dell'incrocio di due importanti direttrici stradali, vale a dire via Stabiana, dalla quale si accede, e vicolo di Mercurio, sul quale erano affacciate le botteghe tangenti la casa. L'origine della struttura deve ricercarsi nel III sec. a.C., come spesso accade per questa importante *regio*, il cui ingresso si apriva sul vicolo dei *Vettii*, divenuta poi entrata posteriore dopo l'unione con una piccola abitazione posta dall'altra parte dell'*insula*. Tale accorpamento, avvenuta intorno alla metà del I sec. a.C., comportò la creazione del grande peristilio centrale e la struttura-

¹⁶⁴⁵ Seiler 1992; Eschebach 1993, pp. 225-226; Jashemski 1993, pp. 159-163, n. 302; *PPM* V (1994), pp. 714-716, 741-777; Zanker 1998a, pp. 168-172; Pesando, Guidobaldi 2006, pp. 143-145; Cirucci 2009, pp. 55-58; Ciarallo, Giordano 2012, pp. 556-558 (con bibl.).

zione del programma decorativo, che rimase inalterato fino alla fine della città vesuviana.

L'ingresso al n. 7 attraverso le *fauces* immetteva nel piccolo atrio tuscanico privo di *alae* e cubicoli ai lati. Sul fondo si apriva un grande ambiente, il tablino, mentre a Sud era un piccolo ingresso all'*oecus*, poi aperto verso il giardino. Questi ambienti erano decorati in III stile finale, poi in parte restaurato dopo il terremoto, e riguardavano il ciclo troiano con le rappresentazioni di Paride e Achille. Il grande peristilio, monumentale suggello della creazioni di questa nuova dimora, è del tipo rodio, caratterizzato da un frontone su colonne di maggiore altezza sul lato Ovest, accessibile attraverso una scalinata che colmava il dislivello tra il piano del portico e quello del giardino. L'alto timpano era congeniale a focalizzare l'attenzione verso il grandissimo *oecus* posto in asse con esso, il quale fu restaurato con pitture in IV stile. Sull'ambulacro del peristilio affacciavano anche altri ambienti, per lo più cubicoli, tra i quali, per la particolare ricercatezza decorativa parietale, si segnala uno affacciato sull'ambulacro occidentale decorato con soggetti femminili con tema amoroso e iniziatico e l'ambiente centrale a Nord, che restituì i medaglioni d'oro con incisi gli amorini che diedero il nome alla casa.

L'apparato decorativo scultoreo rende onore della particolare lussuosità della dimora. Al centro una vasca semicircolare circondata da statuette di animali, aiuole e intorno erme di divinità e rilievi con maschere e soggetti dionisiaci su pilastri, inoltre una statuette di Onfale, una graziosa riproduzione tardo-ellenistica collocabile nel II sec. a.C., rinvenuta sulle scale che portano al triclinio che, unita al rilievo greco votivo con Venere, databile alla fine del IV sec. a.C. per la sua stretta connessione con i rilievi con Ninfe¹⁶⁴⁶, doveva alludere alla dimensione erotica compenetrata all'interno di un'ambientazione più genericamente improntata alla trasmissione di serenità e tranquillità mediata dalle raffigurazioni di ambito dionisiaco. D'altronde il mito di Onfale, spesso allusione dei risvolti negativi dell'amore, è inserita in una cornice chiaramente dionisiaca nel puteale augusteo da Capri, insieme ad altre coppie di Satiri che tentano di violentare Menadi. Tra le decorazioni di impronta dionisiaca si annovera parte il rilievo neotattico rappresentante un Satiro barbato danzante con tirso nella sinistra (**cat. 16**), il quale, di dimensioni considerevoli - 75,5 cm di altezza e mancante di almeno un terzo della lastra -, doveva costituire il fulcro della decorazione della parete meridionale. La lastra era affissa alla parete attraverso grossi perni che bloccavano il bordo e che hanno lasciato evidenti tracce sulla superficie. La decorazione parietale in IV stile di colore nero era organizzata in moduli da tre campi: i due laterali, decorati con medaglioni o quadretti, inquadrano lo spazio centrale, dove doveva esser posto il rilievo con Satiro. Le altre decorazioni di ambito dionisiaco, oltre quelle del *viridarium* già menzionate, sono maschere a tutto tondo, che dovevano essere appese tra gli intercolumni. Queste decorazioni celano probabilmente anche un'allusione alla dimensione teatrale, per la preponderante prevalenza di maschere sia a tutto tondo che a rilievo, poste sotto la tutela sacrale di Dioniso e del suo *thiasos*. D'altronde dalla *domus* proviene un'erma con ritratto di

¹⁶⁴⁶ Vd. capitolo 2.6.

pensatore imberbe, la cui iconografia è strettamente connessa a quella del commediografo Menandro. Nonostante essa abbia generato pareri contrastanti¹⁶⁴⁷, sembra verosimile pensare che si tratti di un ritratto di intellettuale, che, come abbiamo visto, non è particolarmente diffusa nelle case pompeiane ma laddove presente tende ad esaltare le qualità intellettuali e culturali del proprietario, che corrobora la componente teatrale della decorazione del peristilio. Di recente Lisa Hughes¹⁶⁴⁸ ha voluto vedere una precisa volontà del committente di far convergere decorazioni scultoree e pittoriche verso la dimensione teatrale con lo scopo di trasformare il peristilio in luogo adatto a *performances* quali pantomime o altre rappresentazioni sceniche di piccola scala.

Il peristilio però per la sua conformazione architettonica doveva anche trasmettere uno spiccato valore sacrale: la struttura colonnata convergente verso un'edicola con timpano e colonne di maggiore altezza doveva riportare alla mente le ambientazioni santuariali e l'aura sacra era avvalorata dalla presenza di ben due luoghi di culto, il primo nell'angolo Sud-Est dove era un sacello per il culto di Iside e Serapide, mentre il secondo al centro della parete Nord, costituito da un larario in muratura dove erano venerati la triade capitolina, Mercurio e i Lari, di cui si sono rinvenute le statuette al momento dello scavo.

La casa è tradizionalmente attribuita a *Cn. Poppaeus Habitus*, il cui nome, in connessione con programmi elettorali, appare sulla facciata della casa, appartenente alla potente famiglia dei *Poppaei* e probabilmente imparentata con *Poppaea Sabina*, moglie di Nerone. Tra i rinvenimenti si deve segnalare anche un ritratto databile all'età di Tiberio ma ancora legato a stilemi tipici dell'età repubblicana, nel quale si è voluto riconoscere il capostipite della famiglia che edificò la casa intorno alla metà del I sec. a.C.¹⁶⁴⁹

Per concludere la Casa degli Amorini Dorati rappresenta una delle dimore urbane nelle quali con maggiore chiarezza si esprimono i valori più ricercati diffusi nelle residenze della società romana. In uno spazio dall'aspetto monumentale, ma angusto rispetto ai grandi peristili delle ville marittime, temi dal valore sacrale, teatrale, dionisiaco ed erotico erano compenetrati entro una dimensione naturale regolatrice. Le decorazioni scultoree sono per lo più di produzione locale, di piccole dimensioni e di carattere generico. Lo scarto qualitativo, che certifica il valore del proprietario, è affidato al piccolo rilievo votivo greco con Afrodite ed Eros ma soprattutto al rilievo neoattico con Satiro. Non deve essere trascurato infatti il dato dimensionale e qualitativo dell'opera, che, rispetto allo standard delle decorazioni scultoree di questa e delle altre case pompeiane ed ercolanesi, doveva fortemente spiccare e risaltare. La produzione di questi manufatti di grandi dimensioni è poco conforme alle piccole case urbane ed può essere legata, come vedremo, alla diffusione delle megalografie del III stile augusteo ma non si trova, nelle città campane, se non in ambito pubblico-sacrale, come dimostra il ritrovamento delle quattro lastre con divinità nell'Area Sacra Suburbana di Ercolano. D'altronde la lastra con Satiro, stilisticamente databile in età augustea, nel programma decorativo piuttosto

¹⁶⁴⁷ Pompei, inv. 20526. Per una sintesi Seiler 1992, pp. 125-126.

¹⁶⁴⁸ Hughes 2014.

¹⁶⁴⁹ Bonifacio 1997, pp. 99-100, n. 39.

ridondante e confusionario di epoca neroniana doveva costituire un richiamo quasi di sacra vetustà, dal momento che il rilievo faceva parte della decorazione della prima fase della casa e fu recuperato e restaurato dopo il terremoto, che lo aveva ridotto in frammenti¹⁶⁵⁰. Non a caso per la Casa degli Amorini Dorati si è parlato di esposizione quasi a carattere "museale", per l'uso di affiggere alle pareti *emblemata* in materiali preziosi o portatori di un alto valore semantico¹⁶⁵¹. In questo senso nella decorazione della *domus* si avverte una diversità nella concezione degli spazi decorativi del portico e del *viridarium*. Da un lato infatti si predilige focalizzare l'attenzione su singoli elementi, di raffinata ricercatezza, così da indirizzare lo spettatore verso un gusto estetico permeato di sacralità, dall'altro l'iterazione di motivi simili, quali quelli bucolici e teatrali conferiscono una più generica allusione alla tranquillità e alla serenità della vita. La divergenza semantica dei due spazi è idealmente marcata attraverso il diverso livello sul quale erano posti i piani del giardino e del portico, quest'ultimo accessibile solo attraverso una scalinata.

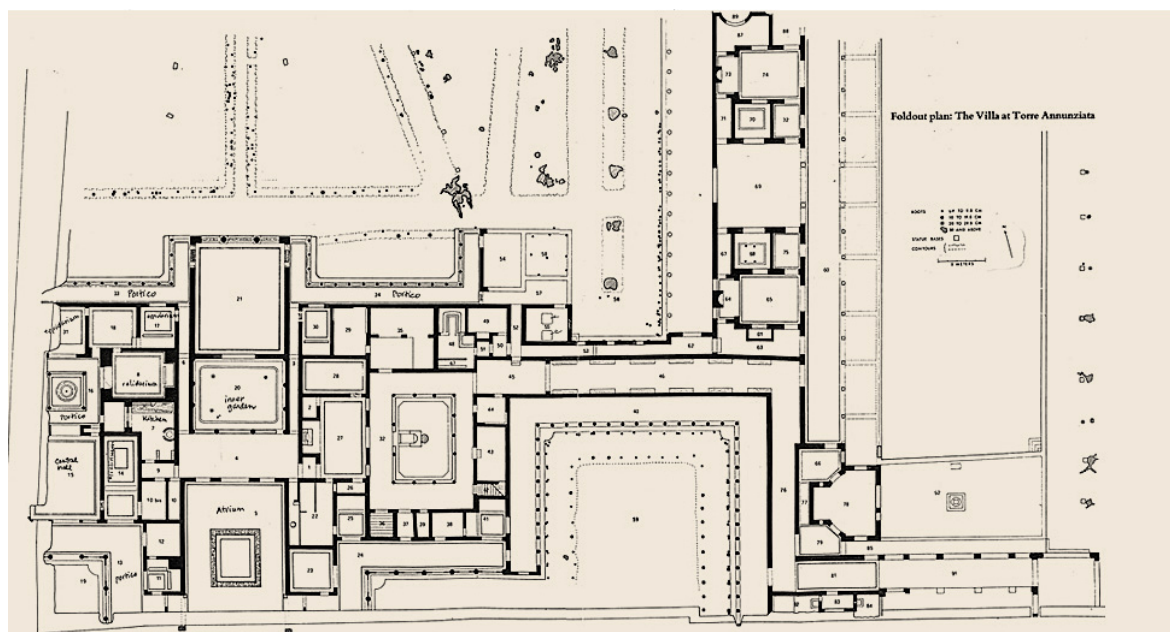
Altri materiali conservano una generica provenienza da Pompei ma non è stato possibile rintracciarne la provenienza. Nello specifico un rilievo con commediografo, conservato al Museo di Napoli, e un frammento della parte inferiore di filosofo cinico alla Ny Carlsberg Glyptotek di Copenaghen, che tramanda una provenienza da Pompei, entrambi già menzionati, si inseriscono nella tradizione figurativa dei pensatori e intellettuali che nelle *domus* cittadine solevano associarsi ad erme di filosofi e a rappresentazioni legate alla *paideia*; un rilievo in marmo pavonazzetto di sicura produzione locale di epoca flavia e dallo stile prettamente pittorico doveva risultare un elemento di lusso nel quadro delle pitture parietali di IV stile che decoravano i giardini, dove si scorge solitamente una tendenza alla rappresentazione di tematiche dionisiache; infine una grande lastra con cornice a *kyma* di foglie d'acanto riproduce una figura di Artemide stante con cane, secondo uno schema iconografico che è riprodotto anche in una pittura della casa VI, *Insula Occidentalis*, 10¹⁶⁵². In quest'ultimo caso la provenienza da Pompei è solo ipotizzabile sulla base delle notizie fornite dall'inventario Sangiorgio e da Finati.

¹⁶⁵⁰ Cirucci 2009, p. 57.

¹⁶⁵¹ Sull'uso di affiggere materiali scultorei sulla parete vd. Powers 2011, 14-16, 29-32.

¹⁶⁵² Caso 2012.

3.4. Oplontis, Villa di Poppea



ad un portico, dove si trovano ambienti più propriamente residenziali, cubicoli, triclini e saloni, mentre a Nord del portico sono la cucina e i quartieri termali. Anche qui si conserva parte dell'originaria decorazione in II stile.

Questa decorazione fu sostituita solo in alcune parti da quella in III stile, imputabile ad una seconda fase edilizia del complesso. Se l'accesso dal lato di mare non è noto a causa delle distruzioni operate nel Cinquecento per la costruzione del canale del conte di Sarno, l'ingresso dal lato della campagna è accessibile attraverso una strada rimessa in luce e in asse con l'edificio. Nella stessa fase augustea fu concepito il grande giardino porticato settentrionale, il quale dava accesso all'area già descritta dell'atrio attraverso un monumentale ingresso con due colonne *in antis*, che immetteva in questa grande sala probabilmente una sala da pranzo. Dopo una un gran numero di stanze, cubicoli e triclini, in parte anche depositi e quartieri servili, si passava al piccolo peristilio posto ad Est dell'atrio al centro del quale era una fontana. Tutta la parte Est del complesso è stata realizzata in età claudio-neroniana, che di fatto costituisce la terza ed ultima fase della villa, e consiste in un altro grande porticato, di cui sono stati scavati tre bracci mentre la restante parte fu distrutta dal canale. Il settore indubbiamente più monumentale del complesso si trova all'estremità orientale e consiste un'enorme piscina, lunga circa 60 m e larga 17 m, sulla quale si affacciano ambienti di rappresentanza pavimentati in *opus sectile* e con dipinti in IV stile. Sotto il portico Ovest che cinge la piscina si aprivano una serie di lussuosi ambienti di rappresentanza che dall'altro lato affacciavano anche sul grande giardino occidentale. A Sud invece una stanza dalla particolare forma poligonale, con abside rettangolare sul lato di fondo Ovest, costituiva probabilmente una *diaeta* affacciata su un grande spazio aperto forse coperto da un pergolato, identificabile come un *solarium*.

In quest'area e nel grande giardino a Nord-Ovest si sono concentrati gli apparati decorativi scultorei della villa, tra cui delle 19 sculture, 12 sono state rinvenute verosimilmente *in situ* durante gli scavi, alle quali si aggiungono numerosissimi frammenti e decorazioni a rilievo. Le sette statue fuori posto si sommano ai numerosissimi elementi architettonici in marmo, quali capitelli, basi e colonne. Anche se con alcuni limiti, la ricchissima decorazione scultorea della villa permette di comprendere e analizzare le rapporti tematici e compositivi che furono alla base della scelta del committente. Il cratere neoattico in marmo pentelico (**cat. 17**), che ha offerto lo spunto per presentare questo contesto vesuviano, fu rinvenuto nel 1975 in un passaggio posto a Sud dell'area della piscina, distrutto in sessanta frammenti, probabilmente posto qui in vista di un restauro a seguito del terremoto del 62 d.C. che lo aveva ridotto in quelle condizioni. Con ogni verosimiglianza il cratere era posto, in posizione perfettamente assiale, nello spazio aperto di fronte alla *diaeta* e a Sud della piscina, laddove è stato trovato un frammento dell'orlo con ovuli. In una posizione simile doveva trovarsi il cratere, privo di figurazioni, rinvenuto nella Villa San Marco di Stabia, e come quest'ultimo fu utilizzato, forse in una seconda fase, come fontana. Nella stessa villa non a caso è stata trovata una raffigurazione pittorica di un cratere a calice usato come fontana, che si inserisce in una cate-

goria di immagini che riproducono giardini fantastici¹⁶⁵⁴ nelle quali trovano spazio tutte le categorie di decorazioni scultoree, di cui spesso le dimore erano sprovviste. Il cratere, databile nella piena età augustea, fu già in antico oggetto di restauro attraverso l'uso di perni metallici, che testimoniano come in origine probabilmente il cratere avesse solo una funzione ornamentale e successivamente entrò in modo attivo nella decorazione del giardino, poiché fu ricavato un foro sul fondo per il passaggio dell'acqua. A differenza del cratere a volute della Villa San Marco di Stabia, il quale prediligeva una visione frontale e laterale e pertanto un posizionamento al centro del ninfeo, in funzione della più organica e significativamente pregnante scena della danza circolare di Pan e le Ninfe, il cratere a calice della Villa di Poppea era adatto alla collocazione nel mezzo di uno spazio aperto così da essere visto da tutti i lati. Infatti sul corpo del vaso era ripetuto per due volte lo stesso gruppo di danzatori armati, al quale erano abbinate due figure diverse per lato, ma sempre rientranti nello stesso tema iconografico.

Interpretando la scena riprodotta sul cratere augusteo è possibile immaginare che esso si trovasse in prossimità di un ambiente triclinare¹⁶⁵⁵. Il legame del supporto con il vino è ben evidente poiché il cratere era il recipiente in cui si soleva mescere il vino e il tema iconografico scelto afferisce alla sfera del banchetto, fornendo al proprietario e ai suoi commensali lo spunto per rievocare i mitici banchetti di Dioniso. I guerrieri danzanti, vestiti delle sole armi, furono infatti utilizzati a partire dalla tarda età ellenistica per rappresentare i Cureti o Coribanti, personaggi di origine mitica divenuti poi parte del corteggio di Dioniso, mutando l'originario significato votivo legato al culto di Atena attraverso le gare atletiche della *πυργίχη*. Se tuttavia il modello scultoreo d'origine riproduceva i *pyrrhichistai*, come sottolineato nel capitolo precedente, già nel VI sec. a.C. guerrieri danzanti erano abbinati a Dioniso in particolari rituali funerari e poi, passando per l'epoca classica, divenne consueta la loro presenza nel simposio greco e la loro correlazione a Dioniso¹⁶⁵⁶. Il tema fu caro alla tradizione neoattica, dalla quale emerge con chiarezza il rapporto con la sfera dionisiaca. Oltre a quello di Oplonti i danzatori armati sono riprodotti su un altro cratere stilisticamente e formalmente simile conservato ai Musei Vaticani e proveniente da Ostia, nel quale ai guerrieri sono alternati Satiri danzanti, mentre sul cratere a volute di Villa Borghese i danzatori sono significativamente alternati a Pan e alle Ninfe e su quello di *Sosibios* al Louvre vi è un solo guerriero danzante che partecipa ad un corteggio di Satiri e Menadi. Non è dunque un caso se nell'allestimento post-sismico della *natatio* in posizione assiale rispetto al cratere fu posto un virtuosistico gruppo di Pan scacciato da Ermafrodito nel quale poteva trovare un corrispettivo non solo il tema dionisiaco ma anche la dinamicità e l'esuberanza della danza. Altre scene di *symplegma* di Pan sono attestate nella Villa dei Papiri, quale deco-

¹⁶⁵⁴ Ciarallo, Giordano 2012, pp. 318-320.

¹⁶⁵⁵ Secondo De Caro 1987, p. 128, il cratere doveva esser posto originariamente entro un'abside come il cratere a volute di Villa San Marco. Credo, come detto sopra, che ciò sia alquanto inverosimile in ragione dell'originario nesso tematico tra i guerrieri e la forma del cratere e il vino, legato al banchetto. Inoltre la mancanza di un punto di vista privilegiato del vaso scoraggia l'ipotesi di un confinamento dello stesso entro uno spazio chiuso su tre quarti.

¹⁶⁵⁶ Su quest'aspetto vd. soprattutto Visconti 2009 e capitolo 2.16.

razione del bordo della *natatio*, e anche la loro duplicazione sul puteale di Capri al British Museum (**cat. 67**) conferisce all'acqua la funzione di elemento unificante, caro a Pan ma anche alle Ninfe.

Le statue rinvenute *in situ* lungo il bordo Est della *natatio* erano in asse agli alberi che quasi ne costituivano una cornice architettonica di particolare impatto poiché all'antropica pietra scolpita, posta sul solo lato Ovest del bordo, si sostituisce un'ambientazione naturale. Un elemento particolare è costituito dalla mancanza di assialità tra la linea del bordo della piscina e la linea delle basi delle statue, quest'ultima obliqua. La possibile interpretazione è che il punto di vista privilegiato nell'impostazione architettonica era a Nord, dal quale era possibile vedere tutte le statue e sul fondo il gruppo di Pan ed Ermafrodito, il cratere e sullo sfondo il mare. Le sculture della *natatio* sono qualitativamente di medio-alto livello. Infatti esse non raggiungono il livello stilistico e artistico di quelle della Villa dei Papiri e neanche la loro particolare ricercatezza, che nelle intenzioni del proprietario doveva costituire quasi elementi di una "galleria" d'arte¹⁶⁵⁷, e, nelle loro dimensioni ridotte, riproducono principalmente tematiche inerenti alla sfera dionisiaca. In sostanza, nella pur complessiva ricchezza della villa resa evidente dall'impiego copioso del marmo per gli elementi architettonici e dalla quantità di sculture in marmo, la decorazione scultorea deve considerarsi una riproduzione in larga scala dell'impostazione ornamentale delle *domus* pompeiane.

Pur mancando in alcuni punti alcune sculture, partendo da Sud erano esposte sul lato Est della piscina sculture quali l'erma di Eracle, statue di un efebo clamidato, di *Nike* ricadente in volo, poi quattro lacune e di nuovo la stessa *Nike*, un'Artemide e di nuovo lo stesso Eracle di prima. Come giustamente osservato da De Caro¹⁶⁵⁸ si formava in questo modo un sistema di immagini giocato sulla ripetizione alternata dei temi e pertanto nelle lacune è d'obbligo immaginare altre due coppie tra esse attinenti. Il tema trainante dell'arredo di questa parte del giardino non è più connesso alla sfera dionisiaca, seppur erudite, come visto per il cratere neoattico, bensì si instaura un legame con l'immagine ginnasiale ellenistica, nella quale erano di sovente riprodotte erme di Eracle, quale divinità protettrice degli atleti, così come le immagini di *Nike* dovevano generare un'allusione alle vittorie atletiche. Le statue di Artemide, modello di virtù atletica, e il giovane clamidato, la cui iconografia non doveva poi essere così ricercata per richiamare alla mente gloriose immagini dell'eroe Achille, se Plinio¹⁶⁵⁹ ammetteva che per i romani statue di giovani nudi con lancia, solitamente presenti nei ginnasi, erano assimilate al Peliade, dovevano costituire, insieme alle altre menzionate, quelle γυμνασιώδη, statue attinenti l'ambito ginnasiale, che Cicerone dice di amare per la decorazione del giardino della sua villa di Tuscolo¹⁶⁶⁰. A differenza dell'area della *natatio*, il giardino a Nord-Ovest ha restituito quattro statue di centauri e una centauressa, posti sotto il

¹⁶⁵⁷ Su questo aspetto "collezionistico" dei proprietari delle ville (con particolare riguardo alla Villa dei Papiri) vd. Neudecker 1998.

¹⁶⁵⁸ De Caro 1987, p. 130. Sulla duplicazione dei temi negli arredi domestici romani vd. Bartman 1988.

¹⁶⁵⁹ Plin., *Nat. Hist.* XXXIV, 18.

¹⁶⁶⁰ Cic., *Ad Att.* I, 9.; Cic., *Fam.* VII, 23, 2. Su questo vd. Neudecker 1988, pp. 60-64; Salcuni 2007, p. 67; Bravi 2012, pp. 21-25.

portico meridionale ma verosimilmente facenti parte della decorazione di una fontana centrale e numerosi ritratti su pilastro di un fanciullo e una donna probabilmente della famiglia del proprietario, forse connessi ad una venerazione legata ai defunti. Se così fosse la dimensione vitale e gioiosa delle immagini dionisiache, per ora testimoniate dalle statue di centauri, assumerebbe una sfumatura escatologica, da sempre sottesa all'interno del culto dionisiaco. A queste si aggiungono un'erma di Dioniso fanciullo e una di Afrodite, che sembrano quasi richiamare il rapporto madre-figlio riprodotto nelle due erme su menzionate.

Il nome della villa si intreccia con le ipotesi relative ad uno dei proprietari della dimora, vale a dire *Poppaea Sabina*, moglie di Nerone. Il nome della donna, appartenente ad una importante famiglia campana, compare dipinto su un'anfora in relazione ad un suo schiavo, *Secundus* mentre un graffito parietale ha tramandato il nome di *Beryllos*, un personaggio della corte di Nerone. È sulla base di queste poche scarse testimonianze che solitamente la villa è attribuita a Poppea e tale ipotesi è avvalorata dai numerosi lavori di ristrutturazione della villa, imputabili ad una quarta fase e ancora in corso quando si verificò l'eruzione. Questi eventi si spiegherebbero con il cambio di proprietà seguito alla *damnatio memoriae* subita da Nerone e sua moglie dopo la loro morte, avvenuta nel 68 d.C. Sulla base di una complessa analisi iconografica e ideologica delle rappresentazioni pittoriche in II stile della villa, Gilles Sauron¹⁶⁶¹ ha invece tentato di attribuire la concezione originaria del complesso al figlio di uno dei tredici *legati propretore* che condivisero con Pompeo la vittoria sui pirati: *M. Pupius Piso Frugi Calpurnianus*.

3.5. Villa Sora

Tra i più eloquenti esempi della cultura figurativa neoattica a soggetto mitologico, basati su una rigida attinenza al repertorio canonico e su un livello qualitativo elevatissimo, è la lastra con Hermes, Orfeo ed Euridice, afferente alla serie dei *Dreifigurenreliefs* (**cat. 18**). La rilevanza documentaria di questo manufatto è accresciuta dai dati di provenienza che sono parzialmente ricostruibili. Il rilievo fu rinvenuto, infatti, durante i primi scavi condotti negli anni Trenta e Quaranta del Seicento presso la contrada Sora del comune di Torre del Greco, per volontà del Duca di Medina, Principe di Stigliano e viceré del regno di Napoli, Ramiro Felipe Núñez de Guzmán. Attraverso un atto notarile del 1641 apprendiamo la notizia che il rilievo fu rinvenuto murato su di una parete "pinta di colore turchino"¹⁶⁶². Gli scavi furono condotti da Giuseppe Balzano, il quale ritenne di aver scoperto l'antica Ercolano, come dichiarato nel suo libro edito nel

¹⁶⁶¹ Sauron 1994, pp. 431-483.

¹⁶⁶² Micheli 2004, p. 86.

1688¹⁶⁶³. Il luogo preciso di rinvenimento, non meglio specificato, potrebbe essere individuato in ambienti termali o in un ninfeo, dal momento che Balzano in quegli anni dichiara di aver scavato strutture, che secondo lui erano connesse con un *nymphaeum*¹⁶⁶⁴. Le descrizioni tramandate dall'erudito in qualche modo collimano con il documento notarile, dal momento che egli parla di "una picciola Cappella à volta mezza sotterrata nel pavimento, la di cui costruzione è molto artificiosa, sendo tutta lavorata di minutissime petruccie, e in esse con ordine nella mura, che fin'hora ve ne rimane alcuno, guasti l'altri dalla curiosità, dirò meglio, poca discrezione di chi vi è entrato à vedere di gusci di frutti di mare di ogni sorte, e vagamente colorite le mura di finissimo azzurro"¹⁶⁶⁵. Per il luogo preciso di rinvenimento si tenterà di far chiarezza più avanti. Il rilievo tuttavia non giunse al Museo di Napoli, all'epoca tra l'altro non esistente, se non attraverso un lungo periodo di peregrinazioni.

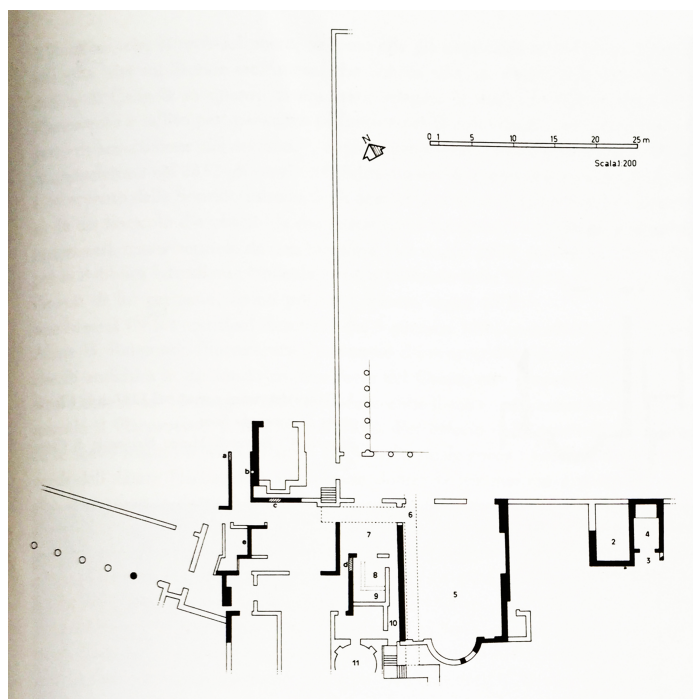


Fig. 157: Pianta della villa in contrada Sora.

Balzano scrive nella sua opera del 1688 che il marmo fu lasciato per diversi anni nella torre della città, fino a quando il viceré del regno di Napoli Ramiro Felipe Núñez de Guzmán¹⁶⁶⁶, ordinò di trasportarlo presso il suo palazzo di Posillipo. Si tratta, con ogni verosimiglianza, di Palazzo Donn'Anna a Posillipo, una delle più importanti e fastose residenze del viceré, realizzato proprio a partire dalla fine degli anni Trenta del Seicento per volontà della viceregina e moglie del duca, Anna Carafa, di cui porta il

¹⁶⁶³ Balzano 1688, pp. 17 ss.

¹⁶⁶⁴ Pagano 1991, p. 149.

¹⁶⁶⁵ Balzano 1688, p. 17.

¹⁶⁶⁶ Su questo personaggio vd. di recente Viceconte 2011-12.

nome¹⁶⁶⁷. Sappiamo dal Celano¹⁶⁶⁸ che il viceré aveva il progetto di decorare il palazzo con una collezione di sculture, che si stava formando grazie agli scavi da lui promossi sul colle di Posillipo. Di questa collezione doveva verosimilmente far parte il rilievo di Orfeo ed Euridice, che, insieme alla collezione, come riporta lo stesso Celano, fu murato in una stanza dopo la partenza da Napoli del duca e la prematura morte di Anna, che, di fatto, era la vera proprietaria dell'immobile. Il palazzo passò per testamento al figlio Nicola e successivamente, dopo la morte senza eredi di quest'ultimo, allo Stato. Non è possibile ricostruire, in base all'attuale stato delle conoscenze, in che modo il rilievo passò dalla proprietà di Nicola Carafa, morto nel 1689, a Giovanni Battista Carafa VII duca di Noja, morto nel 1768, che creò a Napoli una ricca collezione, successivamente passata al Real Museo Borbonico¹⁶⁶⁹, dove ancora oggi è conservato.

La villa marittima in contrada Sora¹⁶⁷⁰ si trova non lontano dal sito dell'antica Ercolano, circa 3,6 km, costituendo pertanto una delle più importanti residenze di lusso del litorale ercolanese, al pari di Villa dei Papiri, ed era organizzata su terrazze digradanti verso il mare, sulle quali si organizzavano ambienti orientati in base alla linea di costa. Dopo i primi scavi secenteschi, rinterrati dal proprietario, seguirono indagini borboniche, principalmente nel 1797 per volontà del principe ereditario Francesco I, che fruttarono non pochi ritrovamenti, indice soprattutto della ricchezza della dimora. Le sculture e pitture, che consistevano nel gruppo bronzeo di Eracle e la Cerva cerinite e una replica del Satiro versante di Prassitele, due affreschi di soggetto teatrale e una vasca in bronzo, furono donate al Museo di Palermo nel 1831¹⁶⁷¹. Dopo una serie di interventi del XIX secolo, che terminarono nella redazione di un'accurata pianta dei ruderi ad opera di Carlo Bonucci e di ritrovamenti a seguito della costruzione della tratta ferroviaria, che consistettero in strutture affrescate e due statue uguali che raffigurano un satirello seduto su roccia con cane mentre schiaccia la testa di una pantera. Inoltre tra 1881 e 1883 Giuseppe Novi scavò un'altra parte della villa, posta oltre la ferrovia in prossimità della spiaggia presso il ponte Riveccio, dove si rinvennero strutture su terrazze, identificate come Terma-ginnasio e una serie di sculture. Le indagini sono poi riprese in maniera rigorosa tra 1989 e 1992 sotto la direzione di Mario Pagano che ha rimesso in luce gli ambienti già scavati nei secoli precedenti¹⁶⁷².

Il nucleo centrale dell'edificio consiste in un grande salone absidato aperto verso Nord-Est attraverso tre aperture su un giardino colonnato di circa 60 m di lato. Il salone ha restituito parte dell'originaria pavimentazione in *opus sectile* e la parete di fondo che aveva due nicchie per statue ricavate nei muri rettilinei ai lati dell'abside e un zoccolo rivestito in marmo. Ad Est del salone erano una serie di ambienti di ricevimento e sog-

¹⁶⁶⁷ Viceconte 2011-12, pp. 64-67.

¹⁶⁶⁸ Celano 1692, IX, p. 80. Su questo vd. Adamo Muscettola 1998a, pp. 219-229; Iasiello 2003, p. 36; Denunzio 2010, p. 2002; Viceconte 2011-12, p. 65.

¹⁶⁶⁹ Sulla collezione Lyons 2002.

¹⁶⁷⁰ Pagano 1991; Guidobaldi 2013 (con altra bibl.); Guidobaldi 2015.

¹⁶⁷¹ Pagano 1991, p. 149.

¹⁶⁷² Sulla disamina accurata di tutta questa intricata serie di interventi, soprattutto dall'Ottocento in poi, vd. Pagano 1991.

giorno e un corridoio orientato Est-Ovest. Tra questi ambienti era sicuramente un piccolo *oecus* affacciato sul peristilio e decorato con pavimentazione marmorea e pareti affrescate in tardo III stile, mentre alle spalle un cubicolo diurno si apre sul panorama del golfo a Sud. Gli scavi hanno permesso di appurare come la villa avesse conosciuto due fasi edilizie, la prima in opera quasi reticolata con pitture in II stile è collocabile nel secondo quarto del I sec. a.C., mentre una seconda è ascrivibile all'epoca claudioneroniana, quando avvenne un riallestimento decorativo in III stile finale e in IV stile.

Sulla base di queste scarse notizie si potrebbe immaginare che il rilievo con Hermes, Orfeo ed Euridice decorasse l'abside del grande salone centrale. È infatti da tener presente la monumentalità e la sontuosità del rilievo, che deve essere considerato un oggetto di ben altro effetto, se per il luogo in cui era esposto deve essere accomunato al rilievo di Telefo (**cat. 24**) o ai rilievi della Casa dei Rilievi Dionisiaci di Ercolano (**catt. 29, 30**), come è stato fatto¹⁶⁷³. I rilievi ercolanesi menzionati sono stati rinvenuti all'interno di stanze di ridotte dimensioni, sicuramente importanti sale di rappresentanza ma non tali da costituire il fulcro dell'edificio. Inoltre la loro disposizione non predilige un punto di vista obbligato e indipendente. Si tratta in questi casi di lussuose decorazioni scultoree inserite all'interno di un partito decorativo pittorico che già prevedeva tali rappresentazioni, riprodotte con l'illusionistica prospettiva pittorica. Il rilievo di Villa Sora costituisce un prodotto di alto artigianato, diffuso unicamente tra la prima e la media età augustea, sicuramente uscito da una bottega urbana che doveva rappresentare uno *status symbol* per il ricco proprietario che aveva deciso di accollarsi le dispendiose spese di produzione e trasporto. Le dimensioni, 118 cm di altezza e 99 cm di larghezza, legate a dinamiche di produzione dal momento che sono omogenee nelle diverse repliche note, dovevano necessariamente sfiduciare un suo confinamento in una parete marginale del salone o di un altro ambiente più piccolo. Il salone centrale absidato era d'altronde sontuosamente decorato con affreschi e soprattutto marmi, che arrivavano fino allo zoccolo del lato di fondo Sud. Secondo Pagano¹⁶⁷⁴ questo ambiente è un *oecus* simile a quelli riscontrabili a Villa San Marco, dove un ambiente simile è al centro del lato Sud del grande ninfeo-*natatio*, e nella Villa di Poppea ad Oplonti, il cui schema planimetrico è osservabile nel grande salone distilo affacciato sul giardino Nord-Ovest.

Non essendo purtroppo possibile mettere in relazione il tema iconografico di questo rilievo con altri temi proposti attraverso sculture a tutto tondo o pitture è necessario fare una piccola digressione sugli altri rilievi della serie dei *Dreifigurenreliefs*, il cui contesto purtroppo è per lo più sconosciuto. Le altre repliche infatti hanno conosciuto vicende collezionistiche travagliate, che hanno offuscato i dati relativi al loro rinvenimento¹⁶⁷⁵. Oltre ad alcune repliche di origine greca, tutti gli altri esemplari presumibilmente provengono da Roma.

Un caso interessante è costituito dalla replica di Orfeo ed Euridice rinvenuta sul Palatino. Il rilievo in due frammenti è stato scoperto in momenti diversi nell'area della

¹⁶⁷³ Micheli 2004, p. 86; Guidobaldi 2013, p. 137.

¹⁶⁷⁴ Pagano 1991, p. 166.

¹⁶⁷⁵ Sull'inquadramento del problema dei *Dreifigurenreliefs* vd. capitolo 2.13.

Domus Tiberiana. Il suo inquadramento cronologico, che denuncia uno scarto di un paio di generazioni rispetto alle serie di epoca augustea, può giustificare la connessione con luoghi legati all'*otium* della dimora stessa. Non si può neanche escludere però che l'originaria collocazione, sicuramente entro nicchie, facesse riferimento alla biblioteca creata da Augusto nell'*area Apollinis*¹⁶⁷⁶. Al rilievo la Micheli propone di attribuire anche una testa di Orfeo, conservata presso i Musei Vaticani, che stilisticamente si inquadra nello stesso arco cronologico e la provenienza è ignota¹⁶⁷⁷. Negli scavi della stessa area fu rinvenuto un altro rilievo, che rappresenta tre figure femminili stanti e frontali, di cui quelle laterali rivolte verso il centro e quella mediana verso destra¹⁶⁷⁸. Fuchs ha contestato l'iniziale identificazione con *Phoibe*, Latona e Niobe, già rigettata da Amelung, proponendo una più probabile variante classicistica del rilievo con le *Charites* di stile severo. Al di là dell'attribuzione iconografica è necessario evidenziare la sua chiara dipendenza e relazione con i rilievi a tre figure e in particolare con il rilievo di Orfeo ed Euridice, per le dimensioni delle figure, per la posizione stante dei tre personaggi e per il gesto del primo personaggio di posare la mano sulla spalla del secondo. Inoltre, dal punto di vista strettamente tecnico, il rilievo presenta modalità esecutive e formali come la resa delle ciocche dei capelli o la forte incisività dei solchi delle pieghe del panneggio che rendono verosimile la connessione con il rilievo di Orfeo ed Euridice del Palatino, supportata da una comune provenienza. Il rilievo con figure femminili è stato prodotto in una bottega neoattica probabilmente urbana che ha spontaneamente creato un modello da associare al rilievo con Orfeo ed Euridice nella decorazione di un ambiente delle strutture palatine. Nel momento in cui è stata chiarita la pertinenza funzionale e contestuale delle due lastre si pone il problema dell'eventuale legame tematico, che, in una verosimile proposta ricostruttiva, che vede i due rilievi in associazione, è necessario presupporre. D'altronde non è possibile escludere l'esistenza in antico delle altre serie di *Dreifigurenreliefs*, che avrebbero potuto creare un ciclo "allargato".

Inoltre, presso il Museo Nazionale Romano si conserva il frammento di una testa, tipologicamente riconducibile alla figura di Teseo nel rilievo con Eracle e Piritoo, che per la forte incisività con la quale sono trattate le lunghe ciocche della capigliatura disposte verticalmente trova forti punti di contatto con i rilievi palatini. In realtà il pezzo è dichiarato di provenienza proprio palatina¹⁶⁷⁹ e una foto citata da Parker¹⁶⁸⁰ mostra gli scavi effettuati da Pietro Rosa sul Palatino poco dopo la metà del XIX sec. e tra i reperti compare anche il rilievo in esame. Il frammento, dunque, proverrebbe dagli stessi scavi dai quali emersero i rilievi con torso di Hermes e con tre donne e potrebbero denunciare

¹⁶⁷⁶ Micheli 2004, p. 130.

¹⁶⁷⁷ Micheli 2004, p. 97.

¹⁶⁷⁸ Matz, von Duhn 1881-82, III, p. 133, n. 3731; Savignoni 1897, pp. 73-81, fig. 2; Amelung 1908, p. 752; Speier 1932, p. 47; Götze 1938, p. 169; Fuchs 1959, p. 168, n. 2, p. 169, nota 20; Helbig⁴, I, pp. 228-229, n. 290; II, p. 870, n. 2090 (H. von Steuben); Carettoni 1967, p. 149, fig. 35; Touchette 1990, pp. 86-87, nota 79; Andrae 1995, II, tav. 431; Tomei 1997, p. 144, n. 124; Tomei 1999, p. 470, fig. 336; Micheli 2004, pp. 96-97, fig. 13; Gasparri, Tomei 2014, p. 314, n. 121 (G. Scarpati).

¹⁶⁷⁹ Inv. 56347. Paribeni 1953, p. 68, fig. 121; Touchette 1990, pp. 86-87, nota 79.

¹⁶⁸⁰ Parker 1879, n. 2292.

lo stesso ambito produttivo. Tuttavia, se la provenienza fosse confermata, si avrebbe l'unica testimonianza certa dell'esposizione in ambito romano di un ciclo, che avvalorerebbe non di poco tutti gli assunti enunciati nel capitolo precedente circa la comune origine delle quattro serie.

Purtroppo non esistono dati relativi ai rinvenimenti delle altre repliche urbane e di conseguenza si possono supporre generiche provenienze dall'Esquilino o dall'area del Circo Flaminio¹⁶⁸¹. Allo stesso modo, il rilievo di Napoli, proveniente da Villa Sora denota la concreta possibilità che i rilievi facessero parte della ricca decorazione di ville di lusso di importanti esponenti della classe politica romana, sia nell'ambito della città di Roma sia in Campania. Allo stato attuale delle ricerche per Villa Sora non si può escludere la presenza, pertanto, di altri rilievi della stessa serie, anche se è giusto pensare che il rilievo con Orfeo ed Euridice rappresentasse già di per sé un valido ed eloquente *excerptum*, che poteva viaggiare separatamente senza perdere il proprio valore semantico ed ideologico.

3.6. Ercolano

Per la città di Ercolano, a differenza della più ampiamente indagata Pompei, esistono numerosi problemi inerenti nello specifico la ricontestualizzazione dei materiali rinvenuti, non tanto per la penuria di documentazione, piuttosto per la metodologia con la quale furono eseguiti i primi scavi della città. Lo scopo principale per il quale nel 1738 la casa reale dei Borbone intraprese la sistematica indagine del centro vesuviano, poi identificato con l'antica *Herculaneum*, era quello di rintracciare il maggior numero di opere d'arte per arricchire la già nutrita collezione reale e per far ciò lo scavo fu condotto per cunicoli. I cunicolari, pertanto, operavano senza essere sempre consci dei luoghi che andavano ad indagare, non si preoccupavano di perforare muri o di strappare dalle pareti affreschi o marmi. Dunque la documentazione relativa ai ritrovamenti si giova unicamente della descrizione dei pezzi e non dei luoghi nei quali essi furono rinvenuti. Attraverso una collazione di elementi, certo non sempre verificabili, si può attribuire qualche manufatto ad alcune dimore. Nonostante ciò, si deve aggiungere che Ercolano è stata successivamente indagata a cielo aperto e ritrovamenti di rilievi neoattici sono stati effettuati anche in tempi recenti.

¹⁶⁸¹ Micheli 2004, p. 130.

Ercolano a differenza di Pompei fu sotterrata da flussi di materiale piroclastico per un'altezza di 16 m, il che ha permesso la straordinaria conservazione di numerosissimi elementi organici e deperibili. Di contro però il moderno sviluppo edilizio di Resina, poi rinominata nostalgicamente Ercolano, ha occupato gran parte della superficie della città antica prima che fosse indagata a cielo aperto. Per molte delle aree della città si conoscono elementi decorativi e disegni settecenteschi dovuti all'attività dei cuniculari borbonici, ma ampie aree nevralgiche della città, come il foro, sono ad oggi completamente sconosciute. Nonostante queste difficoltà nel quartiere abitativo noto si scorge una tendenza generalizzata e diffusa verso il lusso e la ricchezza sia nelle dimore sicuramente attribuibili a personaggi di spicco dell'élite locale ma anche nelle *domus* del ceto medio, che a Pompei meglio e maggiormente scavata non è assolutamente ravvisabile.

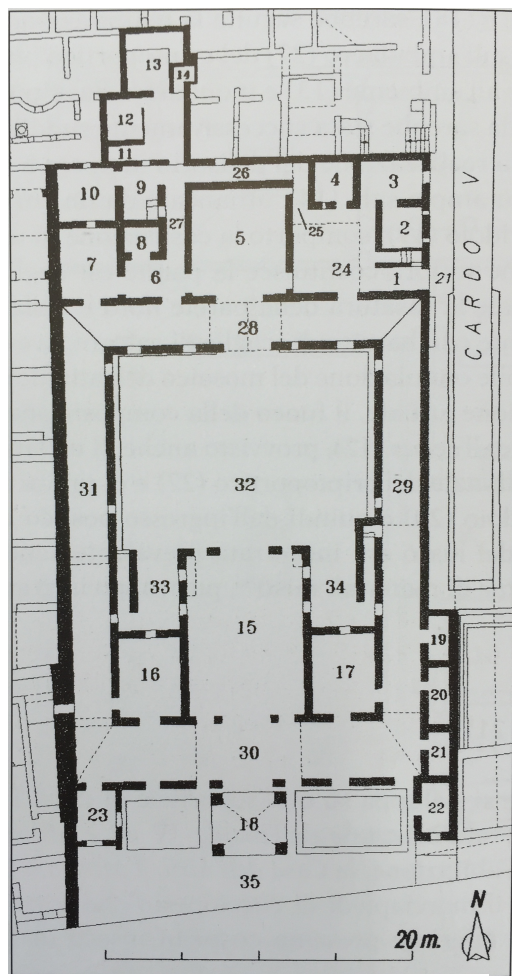


Fig. 158: Pianta della Casa dei Cervi.

Due dei più bei rilievi che ornavano ricche dimore ercolanesi sono descritti nei giornali di scavo ma risultano di difficile attribuzione. Il primo rilievo, rappresentante Apollo seduto e affrontato da una Musa (*cat.* 19), fu rinvenuto dai cuniculari il 6 luglio 1748 mentre il secondo, una lastra con thiasos dionisiaco di due Satiri capeggiati da una Menade, fu scoperto il 20 marzo 1749. Pagano e Priscian-

daro, esprimendo ragionevoli dubbi, hanno proposto di collocare i rilievi tra i rinvenimenti della Casa dei Cervi di Ercolano. In effetti questa *domus* si è giovata di alcuni studi che, attraverso un'accurata opera di confronto tra i giornali di scavo, le pitture del Museo di Napoli e la restante decorazione parietale rimasta *in situ* hanno permesso di definire un arco temporale nel quale i cuniculari operarono nella Casa dei Cervi. Secondo Tran Tam Tinh i cunicoli interessarono l'area del portico tra il 6 agosto e il 7 settembre 1748, per poi continuare sporadicamente nell'autunno dello stesso anno e nei primi mesi di quello successivo¹⁶⁸², mentre altre pitture di nature morte sono state ricollegate alla domus da Allrogen-Bedel, le quali secondo i rendiconti furono rinvenute il 28 settembre e il 5 ottobre¹⁶⁸³. In alcuni casi diverse pitture sono attribuibili alla vicina Casa dell'Atrio a Mosaico rendendo ardua la definizione della provenienza dei due rilievi che

daro, esprimendo ragionevoli dubbi, hanno proposto di collocare i rilievi tra i rinvenimenti della Casa dei Cervi di Ercolano. In effetti questa *domus* si è giovata di alcuni studi che, attraverso un'accurata opera di confronto tra i giornali di scavo, le pitture del Museo di Napoli e la restante decorazione parietale rimasta *in situ* hanno permesso di definire un arco temporale nel quale i cuniculari operarono nella Casa dei Cervi. Secondo Tran Tam Tinh i cunicoli interessarono l'area del portico tra il 6 agosto e il 7 settembre 1748, per poi continuare sporadicamente nell'autunno dello stesso anno e nei primi mesi di quello successivo¹⁶⁸², mentre altre pitture di nature morte sono state ricollegate alla domus da Allrogen-Bedel, le quali secondo i rendiconti furono rinvenute il 28 settembre e il 5 ottobre¹⁶⁸³. In alcuni casi diverse pitture sono attribuibili alla vicina Casa dell'Atrio a Mosaico rendendo ardua la definizione della provenienza dei due rilievi che

¹⁶⁸² Tran Tam Tinh 1988, pp. 1-5.

¹⁶⁸³ Allrogen-Bedel 1975.

sono stati rinvenuti prima e dopo gli scavi delle pitture riconosciute. D'altronde però se si pensa all'imponente programma decorativo e architettonico di una delle case più ricche e lussuose di Ercolano, affacciata sul mare e provvista di un grande *oecus cyzicenus* aperto sul giardino¹⁶⁸⁴, l'attribuzione risulta meno difficoltosa. Le sculture rinvenute tutte nel secolo scorso erano disposte secondo Tram Tan Tinh lungo i bordi dell'asse che collega l'*oecus cyzicenus* con il grande triclinio attraverso il giardino. Si tratta di statue dall'altissima qualità esecutiva e di dimensioni medie, che si pongono a metà tra le opere da giardino delle domus urbane e le grandi sculture delle ville suburbane. In particolare spiccano i due gruppi scultorei di cervi azzannati dai cani che diedero il nome alla casa, evocazione forse del mito di Atteone, trasformato in cervo e sbranato dai cani come vendetta consumata da Artemide per l'oltraggio di averla vista nuda. D'altronde un mito relativo alla dea cacciatrice, interpretabile come divina ordinatrice della natura così come Dioniso, non sorprende nella decorazione di un giardino e allo stesso modo si inserisce in una diffusa consuetudine quella di replicare l'immagine per rafforzarne il significato¹⁶⁸⁵. Ai cervi si aggiungono una statuetta di Eros appoggiato ad un bastone, un Satiro con otre, un *Hercules mingens*, due tavoli con tre zampe leonine, un *labrum* e un puteale scanalato. In realtà però a differenza di ciò che finora è stato documentato per gli altri siti, soprattutto Pompei, i rilievi potrebbero provenire dagli ambulacri del criptoportico, dai quali furono staccati i quadri dipinti portati in superficie. La decorazione della casa, appartenuta probabilmente a *Q. Granius Verus*, decurione e duoviro prima del 61 d.C., è per lo più attribuibile ai rifacimenti post-sismici e dunque le pitture più importanti sono in IV stile, ma la strutturazione architettonica che prevede il loggiato posto sulle mura urbiche e il grande giardino sono attribuibili all'epoca augustea. Per lo più i criptoportici erano decorati con motivi inneggianti alla gioia della vita e alla vita bucolica, quali amorini impegnati in diverse attività, nature morte e scene di paesaggio. I due rilievi sono tuttavia tematicamente differenti e databili con uno scarto di un paio di decenni ma entrambi entro l'età augustea e dovevano dunque appartenere alla decora-

¹⁶⁸⁴ Sulla *domus* vd. soprattutto Tran Tam Tinh e Pesando, Guidobaldi 2006, pp. 223-232.

¹⁶⁸⁵ Bartman 1988.

zione di questa fase. Il rilievo più antico rappresenta una scelta tematica conforme alle inclinazioni intellettuali del proprietario, dal momento che è riprodotto Apollo nella posa tipica del pensatore e di fronte a lui una Musa, fonte di ispirazione poetica e artistica, mentre alle spalle si erge una statua di Venere, da porre forse in relazione con lo spazio aperto entro il quale si svolge l'evento. Infatti, Plauto ricorda, secondo un passo di Plinio¹⁶⁸⁶, come al suo tempo i giardini fossero posti sotto la protezione di Venere. Non si



Fig. 159: Pianta della Casa del Rilievo di Telefo.

portato alla luce parte di una dimora, la Casa dei Rilievi Dionisiaci, che, insieme alla Casa del Rilievo di Telefo e la Casa dell'Albergo devono di fatto ritenersi delle vere e proprie ville urbane. Il complesso si articola su almeno tre livelli, distribuiti su terrazze in parte poggianti sulla superficie tufacea naturale in parte su sostruzioni voltate. La grande abitazione, scavata per settori, comprende una zona posta ad una quota più bassa, dove spicca un triclinio, affacciato sul mare, pavimentato con *opus sectile* e cinto da un portico a U con pilastri in laterizio stuccato. Si tratta dunque di un grande loggiato affacciato sul mare attraverso un porticato sul quale si immettono stanze di rappresentanza. La *domus* poi proseguiva ad una quota più alta, nella zona Nord-Ovest degli scavi, dove una serie di ambienti si dispone secondo un asse Est-Ovest e dichiara una più

può escludere, tuttavia che il rilievo decorasse una parete dell'*oecus* posto ad Est del grande *oecus cyzicenus* e teggiante la loggia, nel quale sui due lati lunghi si conservano ancora le decorazioni costituite da due tripodi delfici coronati da ghirlande. Di contro il rilievo con *thiasos* dionisiaco denuncia un più generico riferimento alla sfera della convivialità e della gioia di vivere, anche se trasmessa attraverso il ricorso ad un repertorio iconografico di alto livello.

In anni recentissimi la ricerca archeologica vesuviana ha giovato di importantissimi rinvenimenti, che accrescono i dati relativi alla funzione e alle scelte tematiche inerenti i rilievi neoattici. Sul finire degli anni Novanta¹⁶⁸⁷ iniziarono gli scavi a cielo aperto dell'*Insula* I, già indagata per cunicoli nel XVIII secolo, proseguiti sistematicamente negli anni successivi¹⁶⁸⁸, che hanno ri-

¹⁶⁸⁶ Plin., *Nat. Hist.* XIX, 50.

¹⁶⁸⁷ De Simone, Ruffo, Tuccinardi, Cioffi 1998, pp. 30-39, 43-47.

¹⁶⁸⁸ Guidobaldi, Esposito, Formisano 2009; Esposito 2014, pp. 73-78.

spiccata funzione residenziale. Direttamente affacciato sul loggiato è un ambiente di disimpegno, il quale immette a Sud in un cubicolo non scavato e ad Est nella sala M, che si configura come la sala più importante e riccamente decorata di questa parte dell'edificio. La sala di forma rettangolare mostra i segni di un radicale riassetto planimetrico operato dopo il terremoto. I muri Nord ed Est sono quelli più antichi e sono in *opus reticulatum*. Sulla parete Nord si apre una grande finestra affacciata sull'ambiente adiacente mentre dall'analisi del muro Ovest si vede come in origine la sala M era separata da un altro ambiente di dimensioni simili a questa stessa sala. Dopo il terremoto venne ricostruito questo muro e rifatta la copertura. Dopo questo riassetto la sala ricevette una nuova decorazione parietale in IV stile, sulla quale per sommi capi è necessario soffermarsi. Sulla parete Sud il pannello centrale della zona mediana è immaginato come un'edicola inquadrata da due colonne metalliche istoriate, all'interno della quale è un pannello a fondo giallo con una statua su basamento cilindrico. L'edicola è inquadrata da scorci architettonici su fondo bianco dietro i quali si vedono degli alberi. I pannelli laterali, sempre a fondo giallo, sono racchiusi entro tirsii metallici, cinti da racemi vegetali. Questo schema si ripete anche sulle pareti Nord ed Est anche se non perfettamente conservato. Nei pannelli laterali trovavano posto decorazioni a soggetto mitologico: nella parete Nord, nel tratto Est, era ad esempio il ratto di Cassandra. La zona superiore è articolata in maniera simile a quella mediana, dove si osservano i prolungamenti degli scorci architettonici. All'interno di questa decorazione pittorica si inserivano i due rilievi neoattici, afferenti a due diverse botteghe, entrambi fissati alla parete con grappe di ferro, il segno delle quali è ancora perfettamente riscontrabile nei fori lasciati sul marmo sui quattro bordi delle lastre. I bordi, evidentemente anche per mascherare la presenza dei perni, erano coperti dall'intonaco delle pareti. Il primo rilievo (**cat. 29**), rinvenuto nel 1997 e rappresentante un Satiro e una Menade alla fonte, era affisso al centro della parete Sud, mentre il secondo (**cat. 30**), trovato nel febbraio 2009, era affisso ad un'altezza di 2 m dal piano di calpestio sulla parete Est. In quest'ultimo caso nel paramento murario fu eseguito un incasso di ca 5 cm per l'inserimento del rilievo, che era poi fissato grazie a due grappe metalliche lungo i lati lunghi ed una lungo i lati brevi. Se il secondo rilievo si inserisce tra le raffigurazioni di tipo idillico-sacrali e in generale nella sfera dionisiaca che trova ampia diffusione nei pannelli decorativi delle case pompeiane, il primo assume un valenza mitologica più ricercata, in ragione della cripticità della sua raffigurazione. Il rilievo, al di là di ragioni strettamente iconografiche e iconologiche, doveva apparire quale manufatto di alta qualità ma afferente sempre alla sfera dionisiaca. Ad un primo sguardo la Menade danzante e la statua di Dioniso con *kantharos* in mano dovevano sicuramente riportare alla mente una scena di culto campestre, del tutto assimilabile a quella del secondo rilievo. Tuttavia dal momento che i due rilievi si trovano in giacitura secondaria, poiché ricollocati nel luogo in cui furono rinvenuti solo dopo i restauri seguiti alle distruzioni del terremoto del 62 d.C., non è possibile accertare se essi facessero parte di uno stesso programma decorativo. D'altronde è necessario ribadire che essi sono stilisticamente, compositivamente e cronologicamente divergenti. Il rilievo di epoca augustea, raffigurante nella porzione destra una particolare e anomala

scena di sacrificio a Dioniso, doveva configurarsi quale scelta dotta ed erudita operata da un committente che voleva arricchire il repertorio canonico dionisiaco di un richiamo necessariamente da ricercare nel campo letterario. Il rilievo giulio-claudio, seppur di pregevolissima fattura, rimanda allo stesso ambito tematico - come evidente dalla riproposizione di una statua, speculare a quella di Dioniso, che reca anche in questo caso un *kantharos* - ma rientra in una più canonica rappresentazione di vita gioiosa, inneggiante alla serenità e alla tranquillità della natura.

La restante struttura della casa non è interamente percepibile a causa della ridotta porzione dello scavo. Si possono però ad oggi osservare altri due saloni posti a Nord e affacciati su un cortile interno, al centro del quale era una grande fontana rivestita di lastre di cocciopesto e superiormente da lastre di marmo. Gli altri ambienti scavati, quasi tutti in fase di restauro dopo il terremoto, si dispongono intorno a questo cortile o ad una quota superiore e hanno una funzione residenziale.

Gli scavi del secolo scorso - iniziati nel 1827 e di recente ripresi - hanno però potuto documentare un altro importante rinvenimento afferente alle produzioni neoattiche, trovato *in situ*, esattamente come accaduto per la Casa dei Rilievi Dionisiaci, nella Casa del Rilievo di Telefo, che in virtù dell'eccezionale scoperta fu in tal modo rinominata¹⁶⁸⁹. Il monumentale complesso residenziale si articolava su tre livelli lungo il pendio del promontorio della città, sebbene parte della struttura è ancora coperta dalla coltre dei lapilli eruttivi sul lato orientale. Gli ambienti afferenti alla *domus* comprendevano, già nel suo impianto iniziale della fine del II sec. a.C., anche le due dimore liminari, la Casa della Gemma e la Casa di *M. Pilius Primigenius Granianus*, le quali nacquero dallo smembramento operato intorno alla metà del I sec. d.C. Lo sviluppo architettonico più completo e articolato della residenza avvenne tra l'età augustea e la metà del I sec. d.C., quando, in assenza dell'impianto più espanso delle Terme Suburbane riferibile all'età flavia, la casa doveva assumere l'aspetto di una villa marittima su più livelli, con loggiati e balconati affacciati sul litorale. L'ingresso alla *domus* dal civico 2 del *cardo V* immette in un ampio vano, che sostituì le originarie *fauces* con un passato inquadrato da colonne *in antis*, le quali richiamavano il seguente atrio, conformato secondo un anomalo tipo corinzio. Infatti una serie di tre colonne chiude due spazi rettangolari posti lungo i lati lunghi dell'atrio, mentre l'*impluvium*, decorato in marmo, è isolato al centro attraverso un alto pluteo che racchiude anche un'aiuola. Chiudono quest'area della *domus* due piccole *alae*, il tablino e un piccolo cubicolo a Sud. Attraverso uno stretto corridoio a rampa posto a Nord del tablino, il quartiere dell'atrio era collegato con l'area più lussuosa della casa, il giardino. Di forma quadrata, lo spazio aperto del giardino era cinto sui quattro lati da un peristilio di colonne, che, come quelle dell'atrio, sono stuccate in modo da emulare il marmo. L'asse sul quale è impostato il peristilio è sensibilmente divergente rispetto a quello della *domus* e ciò è dovuto al dislivello che è stato colmato per la sua costruzione attraverso un sistema di sostruzioni voltate. L'ambulacro del por-

¹⁶⁸⁹ Maiuri 1958, pp. 345-460; Guidobaldi 2006; Guidobaldi, Pesando 2006, pp. 232-256; Wallace-Hadrill 2011, pp. 246-253; Guidobaldi, Esposito 2012, pp. 303-311; Esposito 2014, pp. 70-73.

tico meridionale, rispetto agli altri tre, ha un'ampiezza maggiore poiché su quel lato si aprono le stanze di rappresentanza più importanti della *domus*, alcune dei quali affacciano anche sul mare. La più importante, anche se non posta perfettamente in asse con il centro del peristilio e ad oggi non interamente scavata, è una grande sala rettangolare, accessibile da un ingresso tripartito da due pilastri. Da questa sala attraverso una porta si poteva accedere all'*oecus*, decorato con pavimento in *opus sectile* e da qui verso Ovest ad una piccola esedra decorata con più sobrietà. Alle spalle dell'*oecus* e dell'esedra si dispongono due stanze affacciate sul mare attraverso una loggia-*solarium*, poggiante sugli ambienti del livello inferiore e chiusa sul lato Ovest da un'esedra. Questa, accessibile anche da un lungo corridoio, posto ad Ovest degli ambienti su descritti, immetteva su una serie di stanze disposte lungo un asse Nord-Sud. In quest'area, definita ala meridionale, si trovano ambienti di rappresentanza affacciati sulla loggia o direttamente sul mare. La prima sala è stata identificata come *diaeta*, mentre la seconda, notevolmente più grande e più ricca, per la sorprendente decorazione pavimentale e parietale con *opus sectile* e *crustae* marmoree¹⁶⁹⁰, era un triclinio affacciato sul mare mediante un'apertura che dava su una balconata con balaustra lignea¹⁶⁹¹. Tutta questa struttura poggiava su una serie di ambienti posti al primo livello inferiore e originariamente aperti su un loggiato, trasformato successivamente in un corridoio finestrato. A differenza di questi spazi di rappresentanza a Nord erano poste le stalle.

La Casa del Rilievo di Telefo costituisce un'ardita sperimentazione architettonica che sfrutta la pendenza e i dislivelli con il pretesto di sviluppare la monumentalità e l'ariosità delle stanze, così come solitamente accadeva per le ville marittime. Le decorazioni a noi note sono particolarmente ricche, ma non così diffuse: l'atrio, nonostante la lussuosa ristrutturazione con il colonnato, non ha ricevuto grandi decorazioni, mentre negli spazi di rappresentanza risaltano soprattutto i pavimenti in *opus sectile*. Difatti le ornamentazioni parietali sono per lo più in IV stile e spesso, purtroppo, non sono conservate. L'arredo scultoreo era invece affidato, per quanto ad oggi è possibile appurare, a soli sette *oscilla* rinvenuti nell'atrio che dovevano verosimilmente essere appesi agli epistili degli intercolumni. Si tratta di cinque *oscilla* tondi e due pelte, alla serie dei quali forse per stile possono essere ricondotti altri due comparsi sul mercato antiquario¹⁶⁹². Si deve sottolineare, altresì, la particolarità di questa decorazione, dal momento che, a fronte dei numerosi ritrovamenti di *oscilla* a Pompei, ad Ercolano fino ad oggi tali manufatti sono stati rinvenuti solo nella Casa del Rilievo di Telefo e nella Casa a Graticcio. Inoltre gli *oscilla* nelle attestazioni pompeiane trovano solitamente la loro naturale collocazione all'interno del peristilio, mentre qui si ritrovano nell'atrio. Questo giustifica l'interpretazione della ristrutturazione dell'atrio, volta a creare un giardino porticato in scala ridotta, come dimostra anche l'*impluvium* cinto da un pluteo nel quale è ricavata

¹⁶⁹⁰ Che forse investiva l'intera parete vd. Esposito 2014, p. 72.

¹⁶⁹¹ Si deve menzionare per questo ambiente l'eccezionale rinvenimento della copertura lignea nello scavo del sottostante litorale, vd. Camardo, Notomista 2014.

¹⁶⁹² Bacchetta 2006, p. 134, nn. T42-T46, P21-P22, T135-T136.

un'aiuola. Il tema ricorrente sugli *oscilla* afferisce alla sfera dionisiaca, rappresentata da Satiri e Menadi danzanti, così come da Pan e maschere teatrali.

Il rilievo che ha dato il nome alla casa, databile in età augustea sul finire del I sec. a.C., fu rinvenuto ancora murato sulla parete Ovest nella *diaeta* dell'ala meridionale¹⁶⁹³. Questa stanza è situata nell'area di rappresentanza ma, rispetto agli oeci e ai triclini affacciati sul mare e ricchi di ariosità architettonica e spaziale, sembra assumere un carattere più intimo. Come sempre si deve valutare le stanze furono per lo più ristrutturare e le decorazioni parietali subirono diverse modifiche anche dal punto di vista compositivo. Se il rilievo fu concepito quale decorazione marmorea, piuttosto che pittorica, di un pannello di una parete in III stile di epoca augustea, in epoca neroniana dovette risultare un oggetto particolarmente prezioso, da esaltare quasi come il busto del capostipite della famiglia¹⁶⁹⁴. La sua particolare decorazione, frutto senza alcun dubbio di una precisa concezione artistica operata da un committente colto, doveva assumere la stessa valenza sia in epoca augustea sia in epoca neroniana. Il mito raffigurato è inerente a Telefo. La scena è divisa in due parti, quasi come due vignette di uno stesso racconto, secondo un'usanza che sarà comune alle produzioni neoattiche di II sec. d.C.¹⁶⁹⁵ Sul lato sinistro è Telefo stante che interroga l'oracolo o Telefo che riconosce la madre Auge, mentre sul lato opposto Telefo seduto e agonizzante per la ferita subita dal Pelide, viene salvato dallo stesso eroe tramite la propria lancia arrugginita. Si tratta di una scena tratta dal ciclo troiano, che solitamente trova ampio spazio nelle decorazioni pittoriche delle città vesuviane, come ad esempio nella Casa degli Amorini Dorati di Pompei. Tuttavia in questo caso la commissione dell'opera deve essere più in generale messa in relazione con una volontà di autocelebrazione del proprietario della dimora, che decise di commissionare un prodotto di alto livello artistico ad un'officina probabilmente operante sul territorio per esaltare il proprio *status* in relazione alla mitica fondazione di Ercolano. Infatti, come deducibile dal nome, la città vesuviana è detta nascere da Eracle/Ercole, che le donò il suo nome di ritorno dall'Iberia¹⁶⁹⁶ e Telefo, il cui mito relativo al ciclo troiano è riprodotto sul rilievo, era figlio dell'eroe argivo e di Auge, figlia del re di Tegea in Arcadia, Aleo. D'altronde gli scavi della città di Ercolano non hanno mancato di documentare uno stretto rapporto con il proprio fondatore, soprattutto attraverso una serie di pitture parietali, rinvenute sia in dimore private sia in luoghi pubblici, come la *taberna* dell'*Insula* VI, 17, connessa alla Casa del Colonnato Tuscanico, e la sala del Collegio degli Augustali¹⁶⁹⁷. Non può pertanto essere un caso il reiterato richiamo ad Eracle e alla sua discendenza nelle rappresentazioni pittoriche della casa, che creano il legante

¹⁶⁹³ Tuttavia, a differenza della specificazione di Maiuri 1958, p. 355 che parla del ritrovamento *in situ* del rilievo nella parete, nei giornali di scavo si dice che il rilievo fu "raccolto" sul "terreno duro" dell'ambiente. È possibile che il Maiuri abbia interpretato il posizionamento originario del rilievo, che non corrisponde al luogo di rinvenimento preciso.

¹⁶⁹⁴ Sulla diacronia esistente tra l'esecuzione del rilievo e la sua ultima collocazione si esprime anche Pesando, Guidobaldi 2006, p. 239.

¹⁶⁹⁵ Vd. ad esempio tra i rilievi arcaistici l'associazione tra più motivi affini.

¹⁶⁹⁶ Dion. I, 42-44. Sull'interpretazione della fondazione di Ercolano vd. Ruffo 2014.

¹⁶⁹⁷ Pagano 2001; Pappalardo 2001; Pappalardo 2010.

tematico di tutto il percorso di rappresentanza della dimora: così dalla zona del peristilio proviene un monocromo con Eracle e l'Idra di Lerna¹⁶⁹⁸, mentre altri, nelle decorazioni scultoree e pittoriche di epoca augustea, potevano essere i rimandi a questo tema mitologico. È necessario però a questo punto fare un passo indietro.

La Casa del Rilievo di Telefo, a partire da una geniale intuizione di Maiuri, è ormai concordemente attribuita al senatore nucerino, ma residente ad Ercolano, *M. Nonius Balbus*¹⁶⁹⁹. Già pretore e proconsole della provincia di Creta e Cirenaica, tribuno della plebe nel 32 a.C. e partigiano di Ottaviano, Nonio Balbo fu un vero e proprio evergeta della città di Ercolano, nella quale finanziò ristrutturazioni di opere pubbliche, a noi note epigraficamente¹⁷⁰⁰, come mura e porte, nonché la costruzione della Basilica che sappiamo, grazie alla lettura da parte di Camodeca di una tavoletta cerata¹⁷⁰¹, era chiamata ancora nel 61 a.C. *Noniana*, in onore del suo fondatore. Questo gli valse il conferimento del titolo di patrono della città¹⁷⁰². Alla sua morte la città gli tributò onori eccezionali, ripercorribili attraverso la lettura dell'epigrafe posta sull'ara funeraria posta nella piena età augustea sulla terrazza posta ad Ovest delle Terme Suburbane. A coronamento di questo grande cenotafio¹⁷⁰³ era la statua loricata in marmo dello stesso senatore, dedicata dal suo liberto *M. Nonius Volusianus*. Sulla scorta di queste considerazioni è stata anche avanzata ma, poi rifiutata anche sulla base di recenti analisi stratigrafiche da parte di Maria Paola Guidobaldi, la possibilità che le Terme Suburbane, che nell'aspetto con il quale ci sono giunte sono databili in epoca flavia, avessero originariamente fatto parte della Casa del Rilievo di Telefo, poi generosamente donate alla città da parte di Nonio Balbo e restaurate dopo il terremoto¹⁷⁰⁴. Se le terme nella prima fase di epoca augustea, nella quale furono messe in opera, devono ritenersi pubbliche, anche se dubitativamente da mettere in relazione con l'evergetismo di Nonio Balbo, la connessione ideologica tra l'area deputata ad accogliere la tomba/cenotafio del senatore e la dimora privata non può che essere volutamente ricercata.

Dunque con le dovute precauzioni si può ritenere che M. Nonio Balbo, che da nucerino era diventato patrono e dunque nuovo fondatore della città di Ercolano, avesse commissionato ad un'officina esperta, attiva nella prima età augustea, la rappresentazione di un tema mitologico che rispecchiasse la propria ascesa sociale. Così Telefo figlio di Eracle poteva ragionevolmente essere paragonato al senatore, la cui figura era posta sotto la tutela divina, tanto che, dopo la sua morte, onori e sacrifici postumi, che denotano un culto di tipo eroico, venivano officiati da un sacerdote sulla sua tomba/cenotafio¹⁷⁰⁵. La conferma di una tale "politica delle immagini", che molto ha in co-

¹⁶⁹⁸ Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 152902. Coralini 2001, p. 239, n. E 010.

¹⁶⁹⁹ Maiuri 1958, p. 347. Si veda soprattutto Pesando, Guidobaldi 2006, pp. 232-256.

¹⁷⁰⁰ *CIL* X, 1425.

¹⁷⁰¹ Camodeca 2000, p. 68; Camodeca 2006.

¹⁷⁰² Camodeca 1982; Adamo Muscettola 1982, pp. 2-6.

¹⁷⁰³ Anche se potrebbe trattarsi di una vera e propria tomba, dal momento che all'interno dell'altare è stato rinvenuto un dolio, Pappalardo 1997.

¹⁷⁰⁴ Pesando, Guidobaldi 2006, pp. 235-237.

¹⁷⁰⁵ Pesando, Guidobaldi 2006, p. 235.

mune con l'uso propagandistico e celebrativo di Ottaviano Augusto, è fornita dal ritrovamento di un altro rilievo neoattico nella Basilica (**cat. 31**), che, come detto, fu costruita da Nonio Balbo e nel 61 d.C., in virtù, evidentemente, dell'ancora vivida memoria del patrono, portava l'appellativo di *Noniana*. Questo rinvenimento da un lato accresce il valore e il significato delle produzioni neoattiche all'interno di spazi pubblici e dall'altro permette di affinare le relazioni semantiche e produttive di un tema iconografico, evidentemente improntato ad un preciso messaggio politico. Il rilievo fu rinvenuto nel 1960 sulla scalinata del podio della Basilica e riproduce lo stesso soggetto della lastra della Casa del Rilievo di Telefo, limitatamente però alla porzione sinistra, nella quale si può riconoscere Telefo che interroga l'oracolo o Telefo che riconosce la madre Auge. A differenza della lastra completa della guarigione di Telefo, il manufatto della Basilica ha un'insolita forma: la lastra marmorea è di forma quadrata ma il campo figurativo a rilievo è inquadrato all'interno di una cornice circolare modanata, che pone questo rilievo in diretta connessione, dal punto di vista della struttura compositiva, con gli *oscilla*. Tuttavia, le differenze stilistiche e formali tra il rilievo e gli *oscilla* sono tali da considerare l'adozione di una simile struttura come frutto di una scelta funzionale legata al luogo nel quale esso era affisso. Il rilievo, come si vede dai segni sulla parte esterna al campo figurativo circolare, era affisso tramite grossi perni, due molto grandi nella parte inferiore e almeno tre sui lati, i cui segni sono evidenti lungo il bordo sinistro. Come è stato già notato per gli altri rilievi ercolanesi rinvenuti *in situ*, i bordi delle lastre dovevano essere coperti dalla pittura, così da mascherare l'antiestetica presenza di perni metallici. In questo caso, osservando la superficie ribassata del marmo oltre il campo figurativo circolare, è presumibile pensare che l'intonaco dovesse mascherare la forma quadrangolare della lastra per far emergere unicamente la struttura circolare del campo figurato. Il rilievo doveva dunque far parte di un ciclo pittorico nel quale, come spesso accade, all'interno di pannelli monocromatici erano presenti tondi figurati, come ad esempio nella Casa degli Amorini Dorati, dove in questo formato erano anche gli amorini dorati che hanno dato il nome alla *domus*.

La Basilica, di recente riesaminata da Esposito e Camardo¹⁷⁰⁶, anche alla luce di nuovi importanti scavi, è uno dei monumenti più importanti della città e trova la sua origine in epoca augustea, intorno agli anni venti del I sec. a.C., per diretta volontà della famiglia dei *Nonii Balbi*. La corretta interpretazione della struttura, già depredata durante gli scavi borbonici, è legata alla ricollocazione all'interno della stessa delle statue di M. Nonio Balbo e della sua famiglia. Oltre alla reinterpretazione dei giornali di scavo di epoca borbonica è stato possibile ricollocare tali sculture grazie alla scoperta di nuove epigrafi onorarie della stessa serie di quelle rinvenute nel Settecento, costituendo la controprova decisiva la ridefinizione dell'area posta al limite Nord del *cardo* III. L'edificio, rientrando nella tipologia delle basiliche orientali, possiede una pianta allungata, priva di colonne interne di separazione tra le navate, e gli ingressi principali erano sul lato breve Nord e sul lato lungo Est, in prossimità del quale era un podio con gradinata. Questo,

¹⁷⁰⁶ Esposito, Camardo 2013; vedi anche Esposito 2014, pp. 27-30.

rivestito in marmo e scandito da due pilastrini che sorreggevano un architrave, chiudeva a Nord la porzione finale del cardo III, che divenne una sorta di piccola piazza. Le pareti erano scandite da semicolonne disposte su due livelli, quelle dell'ordine inferiore ioniche, quelle dell'ordine superiore corinzie, e negli intercolumni vi erano decorazioni pittoriche e lastre marmoree con le liste dei cittadini, mentre di fronte, sempre negli intercolumni, su appositi basamenti erano disposte le statue della famiglia fondatrice. Al centro del lato Sud si apre un'ampia sala absidata, probabilmente un sacello, che a differenza della più sobria pavimentazione in ciottolame del resto dell'edificio presentava un ricco *opus sectile*. La decorazione pittorica superstite dell'edificio è quasi totalmente riferibile ai rifacimenti post-sismici e dunque in IV stile. Oltre ad ornati più spiccatamente architettonici e a sparse immagini di animali e vasi, erano soprattutto quadri inseriti nei pannelli della zona mediana, per lo più distaccati durante gli scavi borbonici. È necessario però sottolineare che l'architrave che scandiva la separazione tra il primo e il secondo ordine di colonne era decorato con un particolarissimo fregio sul quale erano dipinte imprese di Eracle non rientranti nel canonico *dodekathlon*, in alcuni casi riconoscibili solo grazie alle iscrizioni. Sono state riconosciute da Pagano dieci imprese: Sarpedonte, Cicno, Lepreo, Folo, Alcioneo, Anteo, i Boreadi, Busiride, le cavalle di Diomede, i Cecropi¹⁷⁰⁷.

Il tondo raffigurante Telefo che interroga l'oracolo tramite la Pizia seduta su roccia o Telefo che riconosce la madre Auge è stato rinvenuto sui gradini della scalinata antistante il podio, posto in prossimità dell'accesso principale del lato Est della *Basilica Noniana*. L'originaria collocazione del rilievo decorativo augusteo deve necessariamente essere messa in connessione con la struttura originaria della Basilica, ma resta arduo definirne la collocazione. Pagano¹⁷⁰⁸ ha sostenuto l'ipotesi, credo più verosimile, che vertesse sulla possibile duplicazione della doppia scena relativa al mito di Telefo, nelle forme in cui è riprodotta sul rilievo della Casa del Rilievo di Telefo. Dal punto di vista architettonico e formale il rilievo costituisce l'antecedente più prossimo dei tondi adrianei posti sull'arco di Costantino, nelle quali sono rappresentate scene composite, mentre sull'arco di Augusto a Rimini due tondi con protomi divine inquadrano l'ingresso del fornice nell'archivolto¹⁷⁰⁹. Un uso architettonico è testimoniato anche da un frammento di tondo della seconda metà del II sec. d.C. ad Atene, lavorato insieme al blocco retrostante sbizzato e l'architrave sottostante con iscrizione¹⁷¹⁰. I due prevedibili tondi di Ercolano potevano forse decorare l'ingresso della Basilica, che si ispirava nella sua struttura architettonica e decorativa ad un arco trionfale. Le due scene, presentate in due tondi separati, potevano costituire anche un richiamo ideologico e politico, celato attraverso le forme mitologiche, al fondatore dell'edificio M. Nonio Balbo; si instaura così un'analogia ad esempio con il Foro di Augusto, dove, in proporzioni alquanto maggiori, era celebrata la *gens Iulia* attraverso la rappresentazione del suo capostipite Ascanio/Iulo, ma

¹⁷⁰⁷ Pagano 1990; Pagano 2001; Esposito 2014, p. 29.

¹⁷⁰⁸ Pagano, Ascione 2000, p. 86, n. 19. Ugualmente Calcani 2001, p. 78.

¹⁷⁰⁹ Calcani 2001, p. 78.

¹⁷¹⁰ Schörner 2003, p. 264, n. 150.

al tempo stesso si celebrava la nascita di Roma legata al padre Enea. Non può essere di certo un caso che un episodio mitico, riprodotto secondo modalità espressive e compositive del tutto sperimentali e non convenzionali per il repertorio neoattico e realizzato dalla medesima bottega, sia duplicato in una delle case aristocratiche più ricche della città e in un luogo pubblico di basilare importanza per la vita dei *cives*. Che il tondo decorasse l'ingresso o l'interno della *Basilica Noniana* e facesse parte di un ciclo legato all'esaltazione di Eracle e di suo figlio Telefo - per il quale non si può escludere la perdita dovuta al terremoto anche di altre scene riprodotte in marmo - è ugualmente evidente la connessione semantica e ornamentale con il fregio con imprese di Eracle che decorava gli architravi perimetrali dell'edificio. L'esaltazione della progenie divina mediante Telefo, già assunto a mitologico fondatore nell'altare di Pergamo, passa inevitabilmente per la celebrazione dell'eroe Eracle, originario creatore di Ercolano. La citazione degli eventi mitici legati all'eroe argivo, che ontologicamente passano attraverso l'illustrazione delle sue imprese, è legata - ed è bene sottolinearlo - ad una dotta ed elaborata committenza, attraverso la rappresentazione non convenzionale di eventi ai più sicuramente poco noti. Stante l'incertezza della datazione su base stratigrafica e stilistica¹⁷¹¹, risulta comunque rilevante la scelta del soggetto. Il carattere didascalico della scena, evidenziato attraverso le scritte in greco come spesso avviene per alcuni rilievi neoattici, evidentemente di non immediata comprensione, come il rilievo con Paride ed Elena al Museo di Napoli (**cat. 81**) o il rilievo con Euripide seduto del Museo di Istanbul¹⁷¹², è indicatore della ricercatezza della scelta delle immagini. Allo stesso modo, anche se probabilmente di più facile percezione, deve essere intesa la creazione e la concezione dei due modelli utilizzati per ritrarre il mito di Telefo, secondo schemi formali di certo non conosciuti per la realizzazione di questo evento mitico. Dunque l'elaborazione di un impianto iconografico di questa portata deve essere messo in connessione con l'esaltazione di Nonio Balbo - e della sua *gens* -, che donò alla città l'edificio e di conseguenza proclamò pubblicamente il proprio *status* di ri-fondatore di Ercolano, anche in virtù del posizionamento all'interno del partito decorativo che non a caso è posto sull'architrave, così come deve immaginarsi per il/i tondo/i all'ingresso.

Gli scavi effettuati in anni non lontani nell'area della spiaggia antica, posta immediatamente al di sotto del perimetro urbano, hanno restituito quattro eccezionali lastre marmoree di forma rettangolare, decorate con altrettante divinità secondo un gusto propriamente definito arcaistico (**cat. 25-28**). Databili indubbiamente nella piena età augustea e attribuibili ad un'unica concezione artistica di una bottega di alto livello qualitativo, esse riproducono Atena armata di lancia, Hermes con caduceo, Efesto con ascia e Poseidon con tridente. Nonostante l'insolito luogo di rinvenimento è logico pensare che decorassero la soprastante terrazza, sorretta da grandi sostruzioni e in parte addossata alle mura difensive, sulla quale fu posta la cd. Area Sacra Suburbana e dalla quale

¹⁷¹¹ È dibattuta la datazione di questo fregio con ipotesi che vanno dall'età augustea a quella vespasiana. I fregi decorati con una narrazione continua sono tipici del II stile ma si ritrovano anche nel IV stile. Da ultimo Esposito 2014, p. 30, ha inserito in fregio nell'ambito dei restauri post-sismici.

¹⁷¹² Vd. capitolo 2.17.

precipitarono a causa dei flussi piroclastici dell'eruzione. L'area sacra¹⁷¹³, accessibile attraverso due rampe che collegavano i *cardines* IV e V con la marina, è occupata principalmente da due templi, i sacelli A e B, ai quali si aggiungono una serie di ambienti disposti lungo un asse Est-Ovest e affacciati su un corridoio ad archi sorretti da pilastri.

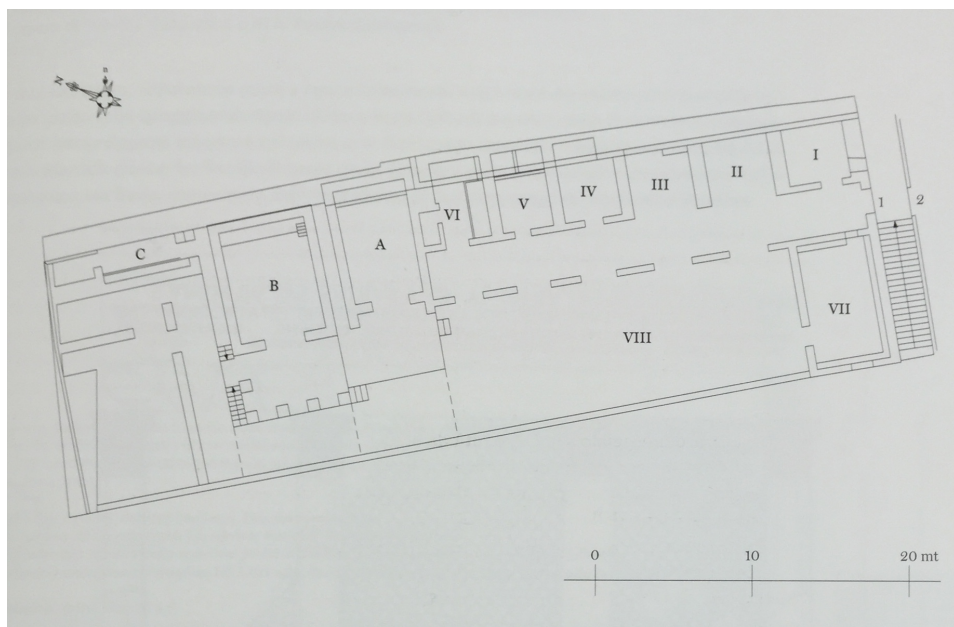


Fig. 160: Pianta dell'Area Sacra Suburbana.

Benché l'area sacra sia stata indagata già dal Maiuri¹⁷¹⁴, è solo negli ultimi anni che studi analitici e scavi stratigrafici hanno permesso di definire con chiarezza le dinamiche architettoniche e cronologiche degli edifici di culto¹⁷¹⁵. La prima fase edilizia risale all'epoca tardo-sannitica nel tardo II sec. a.C., allorquando fu costruito il primo podio del sacello B, la cui dedica in osco a *Herentas Erycina*. A questa prima monumentalizzazione dell'area, che prevedeva già l'accesso con rampe dal piano della città, segue una riorganizzazione e ristrutturazione completa in epoca augustea¹⁷¹⁶, che comportò il rialzamento del piano di calpestio, con conseguente obliterazione del podio sannitico, la completa ricostruzione del sacello B con murature in opera reticolata, di cui rimane parte della pavimentazione con lastre di giallo antico, e la prima edificazione del sacello A. In epoca flavia, negli anni 70 del I sec. d.C., il sacello B riceve un monumentale pronao in marmo lunense, sorretto da quattro colonne in marmo cipollino, donato

¹⁷¹³ Pagano, Balasco 2004; Guidobaldi 2008; Guidobaldi, Camodeca, Balasco 2008-9; Esposito 2014, pp. 56-57.

¹⁷¹⁴ Maiuri 1958, pp. 175-185.

¹⁷¹⁵ In questo senso è basilare lo studio di Guidobaldi, Camodeca, Balasco 2008-9.

¹⁷¹⁶ Ruffo 2014, p. 209 sostiene invece una datazione claudia o post-tiberiana della ristrutturazione del tempio.

da Vibidia Saturnina e dal figlio Furio Saturnino. A questa fase risale anche il completo rinnovamento della decorazione pittorica della cella in IV stile.

Già Maiuri sulla base di un frammento di affresco sul quale compariva una pala di timone aveva intuitivamente proposto una connessione tra il sacello A e Venere Marina, mentre il sacello B per molti anni ha ricevuto l'appellativo di tempio "delle quattro divinità", in virtù di una primitiva - e sicuramente erronea - collocazione delle lastre neoattiche sul podio interno alla cella del tempio. Grazie allo studio epigrafico del pronao Giuseppe Camodeca ha attribuito giustamente il sacello B a Venere, ricostituendo le fattezze di un santuario con doppio tempio legato alla dea, venerata, secondo un'usanza riscontrata anche in altre località, secondo un duplice aspetto.

Il sacello A è un tempietto *in antis* su podio, accessibile, a causa del ridotto spazio disponibile, attraverso una scaletta in tufo. La cella interna, coperta a volta, era decorata con una pittura di giardino in III stile di epoca claudia, di cui rimane la porzione con pala di timone vista e interpretata da Maiuri. Il sacello B è posto più ad Ovest e separato dal tempio gemello attraverso una sottile intercapedine. La sontuosa decorazione del tempio di epoca flavia si riflette non solo nel pronao, ma anche nella decorazione in IV stile a sfondo rosso e nel rivestimento marmoreo del pavimento del pronao e della cella. Sul fondo della cella è un podio, di cui rimangono impronte del rivestimento marmoreo e lì sono stati erroneamente posti i calchi in gesso dei quattro rilievi con divinità, che, tuttavia, non coincidono con l'impronta lasciata nella malta visibile sul lato frontale del podio. Nella cella erano anche due basamenti per l'esposizione di ritratti imperiali, uno dei quali forse si può riconoscere in un ritratto di Augusto più grande del vero rinvenuto in anni recenti sulla spiaggia¹⁷¹⁷. Entrambi i sacelli possedevano un altare marmoreo posto di fronte al podio, sul livello di base della terrazza. Completano il quadro del santuario, come in parte accennato, gli ambienti posti ad Est, probabilmente deputati a funzioni di servizio e di deposito poiché decorati con un rivestimento in semplice stucco bianco, ad eccezione del terzo da Est, che restituì due statue acefale e un'iscrizione con dedica a Venere da parte di Maria liberta di Marius Mario. Un grande ambiente posto nell'angolo Sud-Est della terrazza è identificabile come luogo adibito alle cerimonie della confraternita dei *Venerii*, composta per lo più da membri di estrazione servile o libertina, la cui esistenza è attestata epigraficamente. Infine nell'angolo Nord-Ovest è un'altra struttura, identificata dal Maiuri come sacello C, ma purtroppo al momento poco riconoscibile poiché non interamente scavata.

I rilievi marmorei in un primo tempo collegati con la ristrutturazione del tempio di epoca flavia, come detto, furono attribuiti alla decorazione del podio interno alla cella del sacello B, salvo poi essere datati su basi stilistiche in epoca augustea e di conseguenza sganciati dal sacello B¹⁷¹⁸, poi successivamente attribuito a Venere su basi epigrafiche. Secondo Maria Paola Guidobaldi¹⁷¹⁹ le quattro divinità sarebbero connesse con attività marittime, commerciali e artigianali e dunque in qualche modo connessi con il

¹⁷¹⁷ *Mostra Ercolano* 2008, p. 256, n. 32 (M.P. Guidobaldi).

¹⁷¹⁸ Pagano, Ascione 2000, p. 80.

¹⁷¹⁹ Guidobaldi 2008.

culto di Venere Marina in qualità di divinità minori. L'ipotesi di collocare i rilievi alla decorazione delle quattro facce di uno dei due altari, tuttavia, mi sembra più che verosimile. Rilievi con divinità in stile arcaistico per la loro struttura ieratica e solenne dovevano trasmettere un senso di vetusta venerabilità e pertanto facilitare il processo ideologico associativo tra immagine e luogo di culto. In particolare rilievi arcaistici del tutto assimilabili per dimensioni e iconografia sono stati rinvenuti in luoghi sacri sull'Acropoli di Atene dove la base dei quattro dei riproduce, secondo uno stile medio-ellenistico, le stesse figure presenti sulle lastre ercolanesi. Inoltre dal foro di Corinto, anche se in giacitura secondaria, provengono due basi triangolari, evidentemente utilizzate per sostenere un tripode¹⁷²⁰, su una delle quali è raffigurato Dioniso, secondo un tipo che rielabora il Poseidon di Ercolano, e Fortuna, creata sulla base del modello dell'Atena di Ercolano, mentre sull'altra compaiono uno Zeus, che a sua volta rielabora il tipo di Efesto di Ercolano, e due divinità femminili. A questi si deve aggiungere la base di tripode, di forma simile alla precedente, nella quale compaiono Eracle, una Menade e una figura tipologicamente assimilabile al Poseidon di Ercolano ma identificata come Dioniso¹⁷²¹. In questi rilievi arcaistici si nota dunque una certa predilezione per le grandi dimensioni, per la scansione in singole figure e per la destinazione votiva. In particolar modo queste lastre di grandi dimensioni, a differenza delle divinità arcaistiche che ornano puteali, candelabri ecc. di dimensioni più ridotte, potevano trovare la loro giusta collocazione in aree santuariali e in spazi pubblici. Pertanto sulla base di questi confronti e valutando l'eterogeneità della rappresentazione, che non concentra l'attenzione su un unico tema o soggetto, si deve ritenere che i rilievi avessero una funzione votiva e non cultuale. La connessione con la base delle quattro divinità del Museo dell'Acropoli di Atene nel replicare non una ma tutte e quattro le figure della base - con l'eccezionale replica dell'Efesto non altrove attestato - è così stretta, anche dal punto di vista formale e compositivo, da ipotizzarne una diretta dipendenza. Resterebbe solo il dubbio, purtroppo di difficile risoluzione, relativo alla figura di Poseidon, che sulla base di Atene potrebbe essere invece Zeus, anche se per il pessimo stato di conservazione della figura non è possibile chiarirlo. Qualora lo scultore di Ercolano avesse rielaborato questa figura con le fattezze di Poseidon - d'altronde anche Poseidon in questa forma è un *unicum* - in essa si dovrebbe leggere una chiara volontà di inserire le divinità all'interno del contesto santuariole liminare della città vesuviana. Poseidon più di Zeus assolve logicamente a dinamiche culturali connesse con la dimensione portuale e marina, visto che il santuario si trovava in prossimità del porto. Così Efesto, Hermes e Atene dovevano essere legate ad attività commerciali e artigianali proprie di uno snodo focale per l'economia della città. Di contro all'aspetto puramente generico di queste rappresentazioni si deve anche vagliare la possibilità che esse facessero parte di un programma figurativo volto a celebrare l'imperatore Augusto in un luogo, quale un santuario votato a Venere, particolarmente in li-

¹⁷²⁰ Vedi a tal proposito l'interpretazione di Sinn sulla base con Ninfe danzanti e Satiri del Museo Gregoriano Profano, Sinn 2000, pp. 408-412.

¹⁷²¹ Per questi confronti vd. capitolo 2.3.8.

nea con la politica ideologica dell'imperatore. Così già Hartenett¹⁷²² ha tentato di dimostrare la convergenza e simultaneità tra l'inserimento di Ercolano nella rete idrica dell'acquedotto del Serino, realizzato da Augusto, e la comparsa di alcune raffigurazioni di divinità, tanto sulle fontane - Venere, Minerva, Nettuno ed Ercole - quanto nei rilievi dell'Area Sacra. Le lastre ad ogni modo dovevano verosimilmente ornare una base o un altare e richiamare la forma dell'originaria base del Museo dell'Acropoli di Atene.

Difficile invece tentare di comprendere il legame tra il culto di Venere e le quattro divinità. Il santuario è l'unico luogo sacro che ad oggi fornisca una testimonianza della sua fase sannitica, grazie al rinvenimento della dedica a *Herentas Erycina* da parte del *meddix tuticus Lucius Slabius Aucilius*¹⁷²³. L'attribuzione dunque a Venere Ericina in epoca sannitica permette di porre in una relazione di continuità il culto sannitico con quello di epoca romana, testimoniato dalla dedica di Maria e dall'iscrizione del pronao del sacello B. Il culto di Venere Ericina e dei suoi officianti, i *Venerii*, composti da membri di origine servile o libertina, è noto soprattutto per la città di Erice in Sicilia, nel quale era praticata soprattutto la *ierodulia*¹⁷²⁴. Un tipo di culto che presuppone una componente meretricia ben si confà alla collocazione liminare e portuale scelta per il santuario di Ercolano¹⁷²⁵, nel quale però si deve necessariamente immaginare l'esercizio di altre attività di carattere commerciale. Il santuario che viene realizzato in epoca augustea ha invece, dal punto di vista architettonico, un carattere greco-orientale nella duplicazione del culto, come avviene a Cos dove tra III e II sec. a.C. sono attestati due templi dedicati ad Afrodite *Pandemos* e Afrodite *Pantia*¹⁷²⁶. Pertanto ad oggi, in assenza di altri elementi relativi al culto di Venere ad Ercolano, i quattro rilievi arcaistici si devono ritenere opera di una bottega, probabilmente di ateniesi, che replicò la nota base del Museo dell'Acropoli di Atene con lo scopo di emularne iconografia e funzione, e devono rientrare nella più generale opera di risistemazione del santuario operata in età augustea, con l'obiettivo di evidenziarne gli aspetti più spiccatamente liminari e commerciali.

Altri rilievi rinvenuti in epoca borbonica sono una lastra di grandi dimensioni con Satiro che tenta di violentare una Menade, purtroppo priva di contesto, così come due rilievi confluiti nella collezione Loulè ed oggi a Cologny (**catt. 34, 35**), la cui provenienza da Ercolano deve probabilmente essere collegata con le prime esplorazioni del principe d'Elboeuf, che saccheggiò materiali scultorei poi andati dispersi nella zona della scena del teatro. Sarebbe d'altronde interessante ricollegare i due rilievi, gli unici incredibilmente integri della serie, con una loro rielaborazione locale e alquanto goffa rinvenuta nella stessa zona del teatro ma ritraente, al posto delle divinità astrali, un più strano e ambiguo moro su biga (**cat. 20**). Le due lastre presentano una particolare rientranza nei lati brevi, una sorta di *anathyrosis*, mentre sui lati lunghi restano fori per l'inserimento di grappe metalliche, che indicano, *in primis*, un uso congiunto delle due la-

¹⁷²² Hartnett 2008.

¹⁷²³ Vetter 1953, n. 107.

¹⁷²⁴ Per gli aspetti del culto di Venere Ericina vd. Acquaro, Filippi, Medas 2010.

¹⁷²⁵ Ruffo 2014, p. 210.

¹⁷²⁶ Guidobaldi, Camodeca, Balasco 2008-9, pp. 71-73.

stre a formare un unico tema iconografico distribuito lungo un fregio, e, *in secundis*, una particolare decorazione architettonica più consona per un edificio pubblico. D'altronde la lavorazione dei lati brevi non è riscontrata su altre lastre neoattiche e neanche in altre repliche dello stesso tipo iconografico.

Come il rilievo con moro su biga anche il rilievo con Pan su mulo fu rinvenuto nella zona del teatro (**cat. 23**). Solitamente attribuito all'isola di Capri e in particolare a Villa Jovis e di conseguenza studiato in relazione alla residenza dell'imperatore Tiberio sull'isola a causa di un disegno proposto nel volume di Alvino e Quaranta del 1835¹⁷²⁷, nel quale era associato ai rinvenimenti occorsi in quegli anni nella villa, il rilievo Questo, scavato nel Settecento risulta ancora oggi sommerso dai lapilli vulcanici, ma conosciamo la sua pianta e parte dell'apparato decorativo¹⁷²⁸. Il teatro fu realizzato nella prima età augustea e al momento della sua scoperta conservava ancora intatta la ricca decorazione scultorea e i rivestimenti marmorei della *scenae frons*, sistematicamente depreda dal Principe d'Elboeuf e poi dai Borbone. Il rilievo dunque doveva verosimilmente decorare una parte del teatro antico. Il tema rappresentato, vale a dire Pan su mulo inserito in una cornice paesaggistica di carattere sacrale legata al culto di Dioniso per la presenza di oggetti simbolici solitamente attribuiti al suo *thiasos*, di una colonna tortile e di un'erma di Priapo itifallico, doveva richiamare, insieme ad altre raffigurazioni affini, la sfera dionisiaca entro la quale si muovevano solitamente le rappresentazioni teatrali. Una immagine di Pan è ad esempio attestata su un altare circolare in compagnia delle Ninfe danzanti proveniente dal teatro di *Caere* e datato nella prima età augustea¹⁷²⁹, mentre il teatro di *Cales*, seppur in un periodo più tardo, ha restituito almeno cinque rilievi rientranti nella sfera dionisiaca e di formato simile al rilievo in esame, che dovevano verosimilmente decorare il proscenio o il podio della *scenae frons*¹⁷³⁰. Pertanto se fossero confermate le attribuzioni di questi rilievi al teatro di Ercolano, si dovrebbe a ragione pensare che l'edificio scenico utilizzasse decorazioni di lastre, realizzate in più fasi, con tematiche mitologiche e dionisiache, ricorrenza che è di fatto dimostrata in diversi teatri del mondo romano, come è il caso di *Cales* già menzionato, ma anche quello di Fiesole, di Sabratha, di Nysa *ad Maeandrum* e di Perge¹⁷³¹, mentre nel teatro di *Hierapolis*, pure decorato con raffigurazioni relative ai miti di Apollo e Artemide¹⁷³², fu rinvenuto un rilievo con ratto di Proserpina¹⁷³³, anch'esso iconograficamente derivato dal tipo Loulè.

Allo stesso modo incerta è la provenienza di due repliche flavie della stessa serie di rilievi, nei quali sono rappresentate divinità astrali su quadrighe, ricomposti attraverso una serie di frammenti rinvenuti sparsi lungo il *cardo V* (**catt. 32, 33**). I rilievi, oggi ricomposti nella Casa del Bel Cortile, sono stati protagonisti di una singolare storia. Il

¹⁷²⁷ Alvino, Quaranta 1835, tav. 5.

¹⁷²⁸ Sul teatro Balasco 2000; Pagano, Balasco 2000; Pensabene 2005, pp. 85-86.

¹⁷²⁹ Vd. capitolo 2.6.

¹⁷³⁰ Vd. capitolo 3.11.

¹⁷³¹ Sull'uso dei rilievi nella decorazione dei teatri cfr. Fuchs 1987, pp. 132 ss.

¹⁷³² D'Andria, Ritti 1985.

¹⁷³³ Menzionato in Monaco 1996, p. 101, nota 63.

primo frammento, raffigurante *Hesperos*, fu rinvenuto nel 1760 nei pressi della palestra e, portato al Museo di Napoli, ricevette un restauro figlio di un'interpretazione del soggetto come Eracle. Quasi due secoli dopo gli scavi a cielo aperto delle *domus* lungo il *cardo* V restituirono altri frammenti attribuibili ai due rilievi della serie e portati al Museo di Napoli. I due frammenti della lastra del tipo B che si collegano allo stesso rilievo del frammento rinvenuto nel Settecento furono rinvenuti all'altezza dell'ultima rampa del *cardo*, mentre i quattro frammenti della lastra tipo A sono stati raccolti all'incrocio tra il *cardo* V e il decumano maggiore, nell'atrio della Casa del Rilievo di Telefo e gli ultimi due all'interno della Casa dell'Atrio Corinzio. Un ultimo frammento relativo a questa lastra, senza numero d'inventario né provenienza, è stato rintracciato da me nei depositi del Museo di Napoli e deve verosimilmente essere stato trovato negli scavi Maiuri ma non associato al resto della lastra. Se collochiamo topograficamente questi rinvenimenti, noteremo che per lo più i frammenti erano sparsi lungo la strada. Sulla base però della pendenza della strada che va da Nord verso Sud è possibile che i frammenti trovati più in alto siano quelli più vicini all'originario luogo di esposizione, dal quale attraverso i flussi piroclastici sono stati trasportati lungo il *cardo* V e sono entrati attraverso le porte nelle Case del Rilievo di Telefo e nella Casa dell'Atrio Corinzio. Due frammenti rinvenuti in quest'ultima *domus* potrebbero far pensare che i due rilievi appartenessero alla decorazione della casa, ascrivendosi così al completo rifacimento che subì in epoca neroniana-flavia¹⁷³⁴. Non potendo ad oggi risalire all'originario luogo di esposizione, i dati forniti dall'esame stilistico acclarano la interconnessione tra le due lastre, i cui cartoni dunque dovevano viaggiare associati. Di questa serie di due rilievi esistono numerose repliche, purtroppo quasi tutte di provenienza ignota. Oltre ai quattro esemplari di Ercolano si conosce la provenienza solo di una replica del tipo A, rinvenuta nel Ginnasio di Vedio ad Efeso, e di tre frammenti, uno del tipo A e due del tipo B appartenenti a tre diverse repliche, rinvenuti reimpiegati sull'Esquilino e verosimilmente facenti parte della decorazione degli *Horti*. Dunque da quel poco che si può dedurre, i due soggetti che insieme convergono verso uno stesso ambito tematico erano riprodotti contestualmente e potevano essere esposti tanto in luoghi pubblici quanto privati. La sensazione è che anche i frammenti di Ercolano erano collocati in uno spazio pubblico, magari all'aperto, in caso contrario infatti sarebbe complicato spiegare la dispersione avvenuta nei vari luoghi su descritti, finanche in alcune *domus*.

3.7. Pozzuoli

La città di Pozzuoli ha da sempre rappresentato un campo privilegiato degli studi sugli insediamenti di epoca romana e sull'ornamentazione scultorea, vista la sua fiorente

¹⁷³⁴ Dardenay, Eristov, Maraval 2014.

ricchezza tra II sec. a.C. e I sec. d.C., dovuta principalmente al suo ruolo di scalo commerciale di collegamento con Roma. La colonia, fondata nel 194 a.C., si sviluppò grosso modo nella zona del centro dell'attuale città moderna di Pozzuoli e per questo i dati archeologici sono il risultato di decenni di indagini urbane spesso parziali, che segmentano le conoscenze sulla topografia degli spazi pubblici e privati ma che ogni giorno accrescono la documentazione a nostra disposizione¹⁷³⁵. Un caso eccezionale ha permesso di conoscere a fondo l'antica acropoli della città, situata presso il Rione Terra, che dal 1993 è oggetto di scavi e ricerche continue, in virtù dell'evacuazione dell'area nel 1969-70 a causa del bradisismo, e ha documentato una fase di monumentalizzazione di epoca augustea di grande rilievo¹⁷³⁶ oltre ad una grande quantità di sculture¹⁷³⁷. Da quest'area dovrebbe provenire lo splendido altare con Dioniso in stile arcaistico (**cat. 43**), rivenuto, secondo ciò è stato possibile ricostruire, dall'area del Tempio cd. di Augusto, le cui strutture sono state rimesse sorprendentemente in luce grazie all'incendio della Cattedrale del 1964, che ne nascose, preservandola, la struttura originaria¹⁷³⁸. Il tempio si presenta come uno pseudoperiptero esastilo con nove colonne corinzie sui lati lunghi e grazie ai numerosi dati forniti dalle decorazioni architettoniche e dall'analisi planimetrica è stato possibile collocare la fase oggi osservabile nella media età augustea. L'edificio sacro costituiva il *capitolium* della colonia romana costituita nel 194 a.C.¹⁷³⁹, di cui resta a noi la fase monumentale augustea, ed era posto al centro di un sistema urbano di strade ortogonali, di cui è stato possibile rintracciarne le fasi più antiche. Le aree attualmente messe in luce sotto gli edifici moderni abbandonati posti ad Est del tempio sono per lo più *tabernae* e luoghi commerciali. L'altare neoattico doveva verosimilmente appartenere alla decorazione dell'area santuariale, forse del portico del tempio, che nella sua fase monumentale è più recente rispetto all'altare. Come già notato in altre circostanze la scelta dello stile arcaistico nella decorazione di rilievi esposti in luoghi pubblici doveva costituire un fattore determinante in funzione del suo utilizzo in ambito sacro. In questo caso, dunque, il tema iconografico e la sua conformazione si sposano pienamente con il supporto. Tuttavia la rappresentazione di Dioniso, seppur in stile arcaistico, di Satiri e Menadi danzanti è un elemento poco conforme ad un *capitolium*. Pertanto si devono ricordare altri casi di destinazione sacrale di prodotti neoattici con scene di ambito dionisiaco quali la base del Museo Gregoriano Profano con Satiri e Menadi, ispirati a modelli di metà IV sec. a.C., la cui provenienza è stata assegnata al tempio di Saturno, davanti al quale il 17 dicembre in occasione dei *Saturnalia* si svolgevano rituali nei quali in un'atmosfera gioviale si danzava e si beveva vino e per questo può trovare posto una base con decorazioni di questo tipo¹⁷⁴⁰ o le lastre con Menadi danzanti, copie di un'origina-

¹⁷³⁵ Sulla città e il suo territorio si consultino i numerosi contributi di Costanza Gialanella, tra cui: Gialanella, Sampao 1980-81; Gialanella 1993; Gialanella 2008 e poi Valeri 2005, pp. 15-24 e Demma 2008.

¹⁷³⁶ Soprattutto De Caro, Gialanella 2002; Gialanella 2010.

¹⁷³⁷ Valeri 2005.

¹⁷³⁸ Vd. Valeri 2005, pp. 25-42; Zevi, Cavaliere Manasse 2005 (con bibl.); Polito 2014.

¹⁷³⁹ Su questo e gli altri *capitolia* della Campania vd. Morciano 2012, in part. per *Puteoli* pp. 67-72.

¹⁷⁴⁰ Sinn 2000, pp. 408-412.

le attribuito a Callimaco, che, come ricostruito da Touchette¹⁷⁴¹, dovevano ornare il Foro Romano e altri luoghi pubblici, come il tempio o il foro di Gabii¹⁷⁴²; mentre un altare frammentario di forma quadrangolare fu rinvenuto nei pressi del Tempio di Antonino e Faustina nel Foro Romano e presenta una serie di divinità del *pantheon* greco redatte in stile arcaistico¹⁷⁴³. Pertanto, la funzione pubblica dell'arte neoattica, le cui sfumature, seppur con difficoltà a causa degli scarsi dati di provenienza, saranno presentate nelle conclusioni, conferma la possibilità che l'altare decorasse lo spazio santuarioale del *capitolium*, forse in connessione ad un particolare culto, come è il caso dei *Saturnalia*, che ad oggi ci sfugge.

Attraverso una lunga peregrinazione un puteale (**cat. 45**), la cui provenienza da Pozzuoli è tramandata da più fonti¹⁷⁴⁴, fu trasformato in cratere ed oggi si trova a Cardiff. Il suo originario luogo di esposizione è stato ricollegato al cd. Tempio di Nettuno a Pozzuoli, in ragione del fatto che ivi la famiglia Carafa, che per prima ne ebbe il possesso, aveva una proprietà, dalla quale attinse molte delle sculture della collezione conservata nel palazzo di San Biagio dei Librai. Sappiamo infatti da Pirro Ligorio¹⁷⁴⁵, che la maggior parte dei materiali raccolti da Diomede Carafa¹⁷⁴⁶ provenivano da un terreno di sua proprietà posto vicino alla chiesa di San Francesco, nei pressi dell'anfiteatro, che oggi sappiamo essere un edificio termale, vale a dire il Tempio di Nettuno¹⁷⁴⁷. Il complesso delle terme urbane, di cui restano cospicui avanzi che denotano la sua monumentalità, è sempre rimasto a vista, tanto che in un disegno del van Cleve della metà del XVI secolo le strutture sembrano sostanzialmente inalterate. La parte visibile nel disegno ed oggi meglio conservata costituisce la facciata di una *natatio*, scandita da lesene e al centro aveva un'abside. Sull'asse Sud-Est/Nord-Ovest si susseguivano *frigidarium*, *tepidarium* e *calidarium*, che poi ai lati di questo asse dovevano reduplicarsi, come solitamente accadeva nelle terme imperiali. La fase più antica è rintracciabile in murature in opera mista di laterizio e reticolato, un'altra in cui queste sono rifoderate in laterizio e un'ultima fase di laterizio e vittato. Di conseguenza, e con il supporto dei bolli laterizi, l'erezione di questo complesso è stata collocata in epoca adrianea o antonina, alla quale fece seguito una fase severiana ed una più tarda. A queste notizie si sono aggiunti nuovi

¹⁷⁴¹ Touchette 1998a.

¹⁷⁴² Touchette 1995, p. 67, n. 6.

¹⁷⁴³ Dräger 1994, pp. 216-218, n. 46.

¹⁷⁴⁴ Tuttavia, una notizia riportata Romanelli nel 1815, ma tratta dal manoscritto cinquecentesco di Fabio Giordano, attesta che il vaso fu rinvenuto durante i lavori occorsi per la realizzazione delle fondazioni della chiesa di S. Maria Maggiore nel centro di Napoli. La chiesa, realizzata riutilizzando i resti di un tempio romano, ritenuto dedicato a Diana, risale al VI sec. d.C., poi ricostruita interamente nel XVII sec. L'area, occupata anche da *domus* tardo-repubblicane ed edifici di epoca imperiale, fruttò numerosi ritrovamenti. Vd. **cat. 45**.

¹⁷⁴⁵ Il passo è riportato in Iasiello 2003, p. 112; La stessa notizia è riportata da Capaccio, che identifica l'edificio quale tempio di Nettuno, Capaccio 1607, p. 54. Vd. anche Dodero 2007, nota 10.

¹⁷⁴⁶ Su questo vd. de Divitiis 2007, pp. 101-106; de Divitiis 2007a; Dodero 2007; de Divitiis 2010; de Divitiis 2015a.

¹⁷⁴⁷ Il primo ad identificare la funzione dell'edificio è De Jorio 1817, p. 30, nota 19. Sulle terme si veda inoltre Dubois 1907, pp. 340-345, 417-418, nota 14; Sommella 1978, pp. 29-32, n. 15, figg. 41-50; Valerio, Zucco 1981; *BTCGI* XIV (1996), s.v. *Pozzuoli*, pp. 427-429 (L. Corsi); Demma 2006.

dati grazie agli scavi operati da Filippo Demma che hanno perfezionato le conoscenze dell'edificio¹⁷⁴⁸. Infatti attraverso un attento studio stratigrafico si è arrivati alla scoperta di una fase precedente, interamente in laterizio, che venne modificata dalle costruzioni di età adrianea e che può essere collocata dopo l'età augustea e giulio-claudia.

Il puteale rinvenuto nel Quattrocento doveva decorare una delle immense stanze della fase adrianea-antonina dell'edificio termale, anche in ragione della sua forma, che doveva immediatamente e idealmente collegarsi con la sua funzione originaria di vera di pozzo. Il tema trainante è quello della persuasione da parte di Afrodite di Elena, alla presenza di Paride. L'esaltazione della dea non era casuale per il suo stretto legame con l'acqua e infatti tra i rinvenimenti ottocenteschi del De Jorio figura proprio una Afrodite anadiomene¹⁷⁴⁹, mentre la dimensione pastorale e montuosa entro la quale la scena si svolse, secondo il mito presso il monte Ida, doveva trasmettere al contempo un senso di tranquillità. La dilatazione dello spazio ha consentito allo scultore di aggiungere alla doppia coppia di figure tre Muse, intrepertate da Faedo come Erato, Euterpe e Polimnia che tentano di simboleggiare lo stretto legame intercorrente tra poesia e amore. D'altronde immagini di Muse non erano ignote nella decorazione scultorea delle terme, come ad esempio si può vedere nel grandioso ciclo scultoreo delle terme di Mileto¹⁷⁵⁰. Nelle terme di II sec. d.C., caratterizzate da ampi spazi e grandi esedre trovavano solitamente una giusta collocazione gruppi scultorei di grande impatto visivo¹⁷⁵¹.

Rimane, al contrario, dubbia l'attribuzione di un frammento rinvenuto nel 1922 tra via Oberdan e Via Pergolesi¹⁷⁵² (**cat. 41**), di piccole dimensioni ma iconograficamente ben riconoscibile quale replica del fregio raffigurante il mito dell'uccisione dei Niobidi che decorava i braccioli della statua di Zeus ad Olimpia¹⁷⁵³. Il rilievo fu trovato durante uno scavo che mise in luce le fondamenta di Palazzo Ragnisco, poggianti su strutture antiche, e fruttò il rinvenimento anche di una testa giovanile e di un puteale con ambientazioni nilotiche¹⁷⁵⁴. Credo difficile la pertinenza all'edificio termale, che si trova più ad Ovest, mentre nell'area, che si trova tra la terrazza mesourbana e il foro *Transitorium*, sono stati rinvenuti e ricostruiti due edifici templari. Il primo, rinvenuto su via Oberdan è un tempietto tetrastilo in laterizio, databile tra l'età di Antonino Pio e l'età severiana, che presentava uno scalone in marmo, bordato da transenne in marmo e forse identificabile con la locale sede degli Augustali¹⁷⁵⁵ e non certamente con il tempio di *Honos*, noto da fonti epigrafiche¹⁷⁵⁶. Tuttavia, rispetto a questa struttura a destinazione pubblica o semipubblica e posta alla stessa quota e con stesso orientamento delle terme,

¹⁷⁴⁸ Demma 2006.

¹⁷⁴⁹ Dubois 1907, pp. 417-418, n. 14.

¹⁷⁵⁰ Schneider 1999.

¹⁷⁵¹ Vd. in generale Manderscheid 1981.

¹⁷⁵² ASAN P 14-34/8.

¹⁷⁵³ Vd. capitolo 2.12.

¹⁷⁵⁴ Solo quest'ultimo rintracciabile e datato in epoca augustea. Museo Archeologico Nazionale di Napoli, inv. 140619. Elia 1930; Gasparri 1972, pp. 116-117, 122; Golda 1997, p. 88, n. 26; *Augusto e la Campania* 2014, p. 67, n. V.27 (A. Ciotola).

¹⁷⁵⁵ Demma 2008, p. 96.

¹⁷⁵⁶ Demma 2007, pp. 166-167.

un edificio di più notevole rilevanza, situato poco più a monte dell'area di rinvenimento del rilievo, ad una quota più alta, è il cd. Tempio Corinzio. L'edificio, gravitante sull'attuale via Terracciano, prosecuzione della *via Domitiana*, si trova a pochi metri dall'anfiteatro. La struttura del tempio tetrastilo, con colonne in cipollino, capitelli e trabeazioni in proconnesio e circondato da portici, venne scavata nel 1922, pochi mesi dopo il ritrovamento del frammento di rilievo, mentre altre parti sono emerse negli anni successivi. Il tempio è stato di recente oggetto di un accurato studio architettonico¹⁷⁵⁷, che ha tentato anche di fornirne un'attribuzione al *Templum divi Pii*, noto dalle fonti epigrafiche. In quest'area comunque una base dedicata da un *flamen* attesta la presenza di un culto imperiale già precedente, in epoca flavia. Il possibile scivolamento di materiali scultorei dall'area sopraelevata del tempio più a valle è testimoniata dai ritrovamenti del fondo Liardo, posti ad una quota più alta rispetto alle strutture antiche dell'area. Tra questi materiali figurano elementi architettonici sicuramente riferibili al tempio.

Dunque il piccolo frammento puteolano deve necessariamente essere messo in connessione con un' destinazione pubblica, vista l'area nella quale è stato rinvenuto, caratterizzata da terreni demaniali ed edifici a destinazione sacra e pubblica. Le altre repliche della serie dei Niobidi di cui si conosce la provenienza, a differenza di numerosi casi di collocazione ornamentale in *domus* private dei prodotti neoattici, sono attestate nel tempio di Poseidon ad *Isthmia* e in un edificio sepolcrale della via Emilia. In entrambi i casi, tra l'altro, si tratta di prodotti collocabili nella seconda metà del II sec. d.C., esattamente come nel caso del frammento puteolano. L'inquadramento cronologico del pezzo, il luogo di rinvenimento e soprattutto l'ambito tematico entro il quale rientra la scena figurativa ricostruibile attraverso le altre repliche note induce ad instaurare un collegamento funzionale con due sculture rinvenute nel fondo Liardo, a valle del Tempio Corinzio e poco più a monte del luogo di rinvenimento del rilievo dei Niobidi. Si tratta di due statue a tutto tondo rappresentanti Prometeo e Issione, il primo rappresentato incatenato ad una roccia, con la gamba sollevata mentre l'aquila posta su di essa gli lacerava il fegato come punizione per aver ignorato il divieto posto da Zeus, il secondo invece incatenato ad una ruota, insieme alla quale è condannato a girare in eterno per espiare il peccato di aver tentato di sedurre Hera, moglie di Zeus. Le due sculture, chiaramente connesse con Zeus e legate fra loro da comuni indirizzi stilistici e tematici, incentrati sul concetto di tracotanza dell'uomo alla quale inevitabilmente consegue la punizione divina, sono stati di recente collegati con una bottega microasiatica di scultori di Afrodisia attivi a Pozzuoli intorno alla metà del II sec. d.C., i quali avrebbero realizzato gruppi scultorei per la decorazione della parete di fondo di uno dei portici del Tempio Corinzio¹⁷⁵⁸. Nel quadro di un complesso ed elaborato programma figurativo, il quale costituirebbe di contro un *unicum* nell'ambito delle decorazioni di santuari direttamente connessi con il culto imperiale, il mito dei Niobidi rappresentato su un fregio, che, se fa fede la replica contemporanea di Modena, si può ricostruire fino ad un'altezza di 56 cm ma che in lunghezza doveva superare i 2,5 m, può costituire un altro determinante tas-

¹⁷⁵⁷ Demma 2007, pp. 116-150.

¹⁷⁵⁸ Valeri 2010.

sello. D'altronde già Claudia Valeri ha tentato di aggiungere a questo complesso una statua di Artemide del tipo Versailles, che condivide lo stesso contesto delle statue di Prometeo ed Issione e il cui prototipo, creato da Leochares, è stato considerato parte di un gruppo raffigurante la strage dei Niobidi operata appunto da Apollo e Artemide¹⁷⁵⁹. Il collegamento tra Issione, Prometeo e i Niobidi oltre a fondarsi sul concetto di punizione divina può essere ancora più evidente nel rapporto con Zeus: infatti mentre Issione e Prometeo furono puniti direttamente dal padre degli dei, Niobe, punita da Apollo e Artemide, era figlia di Tantalo, a sua volta figlia di Zeus, e significativamente questo episodio mitico fu scelto quale decorazione dei braccioli della statua fidiaca di Zeus, nel suo santuario più importante, ad Olimpia. Dunque se rimane ancora oggi piuttosto dubbio il luogo nel quale questo complesso scultoreo era esposto, credo che a ragione debba inserirsi anche il frammento del Museo di Napoli, che si inserisce in uno stesso orizzonte cronologico e tematico di epoca antonina, nella quale la città di *Puteoli* fu al centro di un particolare fervore edilizio e decorativo.

Da un'area vicina al cd. Tempio Corinzio proviene anche un piccolo rilievo dionisiaco di tipo paesistico, di cui si conserva solo una piccola parte di un Satiro (**cat. 42**). Grazie all'inventario dell'Antiquarium Flegreo sappiamo che il rilievo è stato rinvenuto tra via Giacinto Diano e via Girone, in proprietà Limongelli, la stessa che ha fruttato negli stessi anni gli importanti rinvenimenti del tempio su citato e di altri edifici pubblici della città.

Sulle altre sculture, la cui provenienza dichiara una generica dicitura "Pozzuoli", è difficile esprimersi. Tra queste rientrano la base con scena di vendemmia (**cat. 39**), arrivato a Palazzo Cellammare a Napoli per volontà di Antonio Giudice, la cui provenienza è solo indiziaria, e un rilievo con Eros che gioca con un gallo (**cat. 46**), di chiara epoca adrianea, già appartenuto alla collezione del Principe Friedrich Karl von Preussen e poi acquistato nel 1906 da Leopold Friedrich Franz von Anhalt-Dessau, oggi conservato nel castello di Wörlitz, che fu probabilmente acquisito dal re Karl von Preussen in Italia. Un ultimo rilievo (**cat. 44**), inserito in questa analisi soprattutto per le interessanti indicazioni produttive che fornisce la sua raffigurazione, è di provenienza incerta ma si suppone rinvenuto nel *macellum*¹⁷⁶⁰.

3.8. Miseno

La zona di Miseno occupa una penisola che si protende nel golfo di Pozzuoli nell'estremità Sud-Ovest dei Campi Flegrei. Si tratta di un territorio in cui colline di modesta altezza, spesso scoscese sul mare, si susseguono ininterrottamente con le uniche pause costituite dai laghi: lago Fusaro e lago Miseno¹⁷⁶¹. Dopo alcune testimonianze

¹⁷⁵⁹ Göthert 2000; Diacciati 2005 preferisce eliminare dal gruppo scultoreo le figure delle due divinità.

¹⁷⁶⁰ Sul *macellum* vd. Demma 2007, pp. 77 ss.

¹⁷⁶¹ Borriello, D'Ambrosio 1979, p. 9.

mitiche di epoca greca, come quella dei Giganti, dei Cimmeri o del mitico compagno di Ulisse di cui l'area prese il nome¹⁷⁶², e storiche di epoca repubblicana, come la conquista da parte di Annibale¹⁷⁶³, la zona di Miseno divenne famosa nel II sec. a.C. quale sede di importanti ville, legate a personaggi di spicco della politica romana, come quella dell'oratore Antonio¹⁷⁶⁴ o quella di Cornelia, la madre dei Gracchi¹⁷⁶⁵, passata poi a C. Mario e da lui al ricchissimo L. Licinio Lucullo, per poi finire nei possedimenti imperiali¹⁷⁶⁶. Nel II sec. a.C. e poi per tutto il I sec. Miseno rivestì unicamente un ruolo residenziale¹⁷⁶⁷. Sul finire del I sec. a.C. la zona divenne famosa e importante poiché vi fu collocata la flotta principale del Tirreno con la costruzione di un porto che sostituì quello tra il lago Lucrino e il lago d'Averno, chiamato *Potus Iulius*. In seguito alla creazione del porto, Miseno ottenne una completa autonomia rispetto al territorio di Cuma, di cui prima faceva parte, e divenne *municipium*; solo nel III sec. d.C. venne dedotta una colonia¹⁷⁶⁸. La città occupò la zona compresa tra il *mons Miseni* (Monte di Procida) e il *Promontorium Miseni* (Capo Miseno), mentre il porto, con struttura non dissimile da quella del *Portus Iulius*, fu adattato nel Maremorto o Lago Miseno, un lago chiuso ma collegato al secondo bacino, aperto verso il mare, attraverso un sottile striscia di terra e un canale oggi interrato¹⁷⁶⁹.

In quest'area, che subì notevoli mutamenti istituzionali, politici e funzionali, si inseriscono strutture residenziali la cui estensione e le cui fasi edilizie sono purtroppo difficilmente analizzabili per la penuria di documentazione. Due frammenti di due rilievi riproducevano su lastre dalla forma quasi quadrata scene legate a danze orgiastiche di Satiri (**cat. 47**) e furono rinvenuti durante uno sterro operato in un terreno posto tra Marinella di Poggio e Marinella di Pennata, vale a dire nel tratto di terra prospiciente l'attuale isola Pennata¹⁷⁷⁰, in origine la punta di una piccola penisola, che per effetto di un maremoto verificatosi il 4 novembre 1967 risulta oggi staccata dalla terraferma. In prossimità del luogo di rinvenimento è attestata una cisterna in *opus reticulatum*¹⁷⁷¹, che probabilmente doveva essere connessa con le numerose strutture visibili su Punta Pennata¹⁷⁷². Sull'isolotto sono note strutture di diversa epoca, che attestano una continuità fino al II sec. d.C. e si tratta principalmente di cisterne, sostruzioni e ambienti di varia natura. Ad esempio si sottolinea un cunicolo voltato, in pendenza verso Sud-Ovest e realizzato in opera reticolata e altri se ne vedono più avanti mentre alcuni ambienti sono

¹⁷⁶² Strabo, V, 4, 4-6.

¹⁷⁶³ Liv., XXIV, 13, 6.

¹⁷⁶⁴ Cic., *Att.*, 10, 8-10 e 15, 1-2.

¹⁷⁶⁵ Plut., *C. Gracc.*, 19, 1-2.

¹⁷⁶⁶ Plin., *N. H.*, XVIII, 32; Sen., *Ep.*, 51, 11; Plut., *Mar.*, 34, 2; secondo Tac., *Ann.*, VI, 50, vi morì Tiberio.

¹⁷⁶⁷ Borriello, D'Ambrosio 1979, p. 24; Amalfitano 1990, p. 242; De Caro 2002, pp. 97-102; Miniero 2008a, p. 174.

¹⁷⁶⁸ Miniero 2008, p. 174; Borriello, D'Ambrosio 1979, p. 25 ritiene che non fu creato un municipio ma direttamente una colonia; così anche Amalfitano 1990, p. 242;

¹⁷⁶⁹ Miniero 2008, p. 174.

¹⁷⁷⁰ Sull'area del rinvenimento, all'epoca in proprietà Maria Dolores Fiore, vd. Scatozza Höricht 1976, pp. 11-14.

¹⁷⁷¹ Borriello, D'Ambrosio 1979, p. 127, n. 126.

¹⁷⁷² Per le strutture di Punta Pennata Borriello, D'Ambrosio 1979, p. 128, n. 128.

visibili sotto la superficie dell'acqua. Tutti questi ambienti, rivolti verso il centro del bacino, sono stati per lo più considerati parte di una grande villa, attribuita a Lucullo o alla famiglia degli *Antonii*. Il collegamento tra le strutture di Pennata e quelle della terraferma da cui provengono i rilievi è solo indiziaria, dal momento che si può ritenere che si trattasse di due strutture residenziali separate. I rilievi che rappresentano Satiri danzanti e suonanti il doppio flauto furono ritrovati in una fossa di scarico nella quale comparivano anche numerose altre sculture, tutte in pessimo stato di conservazione e di fattura e cronologia differenti, forse accatastate in attesa di essere calcinate in una calcara, come del resto è ipotizzabile per un altro cumulo di sculture, non completamente indagato, che ha restituito elementi architettonici e due repliche di note sculture di V sec. a.C.¹⁷⁷³ Le sculture del "vallone" di Punta Pennata¹⁷⁷⁴, studiate da Lucia Scatozza Höricht ad eccezione dei rilievi¹⁷⁷⁵, rappresentano immagini di Ninfe e Satiri, oltre ad erme e una testa apollinea di metà II sec. d.C.¹⁷⁷⁶ I rilievi con scene di Satiri danzanti e le sculture a tutto tondo dovevano sicuramente far parte della decorazione ornamentale di una villa di lusso dell'area misenate, per il tipo di rappresentazione e per le dimensioni, solitamente adatte allo spazio dei giardini. In particolare i rilievi neoattici, redatti seguendo schemi formali non canonici e modalità espressive più immediate e poco aggraziate, dovevano rappresentare ottimi quadri nelle decorazioni di II stile di ambienti triclinari, dal momento che la loro creazione si può ragionevolmente collocare nel terzo quarto del I sec. a.C., e sono testimonianza del gusto decorativo e degli stilemi produttivi di epoca tardo-repubblicana.

Dall'altro lato del bacino portuale proviene d'altronde un terzo rilievo per quale il discorso è indubbiamente assimilabile (**cat. 48**). Si tratta di un rilievo completo rappresentante due Satiri in danza, di cui uno sostiene un capretto e stringe un tirso, mentre l'altro agita solamente le braccia. L'area di provenienza si deve rintracciare in una residenza di lusso posta sul versante Nord-Est del promontorio¹⁷⁷⁷, laddove sul versante opposto sorgevano gli edifici pubblici più importanti della città, quali il teatro, il Sacello degli Augustali e forse il foro. Nell'area si conservano ancora tre nicchie scavate nel tufo, con tracce di rivestimento in cocciopesto, le quali affiorano dal mare, anche se in antico erano probabilmente ad una quota più elevata. Più a Nord-Ovest, sempre ricavato nel tufo, è un vasto ambiente foderato con muri in opera reticolata, mentre più su è un'altra nicchia più grande a pianta quadrangolare. Si tratta di struttura ascrivibili forse ad un ninfeo, di cui però restano pochissime tracce. Nell'area oltre al rilievo, si rinvennero alcune epigrafi¹⁷⁷⁸.

¹⁷⁷³ Di Franco 2012.

¹⁷⁷⁴ Come attualmente è chiamata la zona, Scatozza Höricht 1976, p. 11.

¹⁷⁷⁵ Scatozza Höricht 1976.

¹⁷⁷⁶ Le sculture furono rinvenute tra il 1921 e il 1922 in un'area posta in prossimità di un pontile. La maggior parte di esse fu venduta al Museo Archeologico di Napoli, mentre altre rimasero in possesso dei rinventori. Dalla documentazione d'archivio si apprende che nel gennaio 1922 fu eseguito un saggio di scavo, di cui si rende conto, vd. Scatozza Höricht 1976, pp. 13-14.

¹⁷⁷⁷ Borriello, D'Ambrosio 1979, p. 134, n. 131.

¹⁷⁷⁸ Borriello, D'Ambrosio 1979, pp. 134-135, n. 132.

3.9. Cuma

Rispetto alle altre città flegree per le quali alcuni dati di provenienza sono desumibili da un intreccio di dati antiquari e d'archivio, per Cuma le operazioni di ricontestualizzazione dei reperti marmorei a rilievo sono maggiormente congetturali. L'immagine che ci è arrivata attraverso la documentazione figurativa marmorea è indicativa della fase di rinnovamento urbano del *municipium* a seguito della svolta politica di Ottaviano Augusto.

Un manufatto che aderisce pienamente al repertorio canonico neoattico, pur adattandolo su una superficie curva poco idonea e poco attestata per questo modello¹⁷⁷⁹, è il frammento di puteale conservato a Berlino con raffigurazione in stile arcaistico della disputa per il possesso del tripode tra Apollo ed Eracle (**cat. 60**). Lo studio delle peregrinazioni di questo marmo attraverso i suoi proprietari, che precedettero il definitivo acquisto da parte degli Staatliche Museen di Berlino, sono state diffusamente indagate da Carmela Capaldi¹⁷⁸⁰ e Andrea Milanese¹⁷⁸¹. Il manufatto si trovava infatti nel negozio di antichità di Raffaele Gargiulo, per quasi mezzo secolo personaggio di spicco del mercato artistico napoletano¹⁷⁸², come attesta un'incisione pubblicata nella sua opera del 1825¹⁷⁸³. Tale incisione fu però redatta prima della sua pubblicazione¹⁷⁸⁴ poiché il rilievo passò alla collezione del cav. Jacob Salomon Bartholdy tra il 1815, quando il diplomatico berlinese era console generale del re di Prussia presso la Santa Sede di Roma, e il 1825, anno della sua morte. Non a caso la sua collezione, che attendeva di essere catalogata per la sua eccezionale qualità ed eterogeneità, fu messa in vendita nel 1827¹⁷⁸⁵ e acquistata da Federico Guglielmo III di Prussia¹⁷⁸⁶. Non sappiamo in quale anno precisamente avvenne l'acquisto ma sappiamo che il grande architetto tedesco Karl Friedrich Schinkel durante il suo soggiorno a Napoli si accompagnò spesso a Bartholdy, con il quale spesso pranzava nel ristorante *Ville de Rome*, posto proprio di fronte al negozio di antichità di Raffaele Gargiulo¹⁷⁸⁷, mentre dal Panofka¹⁷⁸⁸ apprendiamo che il cavaliere solea passare la stagione estiva a Napoli¹⁷⁸⁹. Non è noto purtroppo il luogo nel quale il rilievo fu rinvenuto, anzi in alcuni documenti tra l'altro si parla di Pozzuoli¹⁷⁹⁰. Non si

¹⁷⁷⁹ Esiste solo un altro puteale ai Musei Vaticani, di stesso orizzonte cronologico, vd. capitolo 2.3.2.

¹⁷⁸⁰ Capaldi 2013.

¹⁷⁸¹ Milanese 2014, pp. 205-212.

¹⁷⁸² Su questo personaggio Milanese 2014, pp. 201-255.

¹⁷⁸³ Gargiulo 1825, tav. 36.

¹⁷⁸⁴ L'opera del Gargiulo era già pronta tre anni prima ma gli fu vietata la stampa per il conflitto con l'opera sul Museo Borbonico curata da Niccolini. Il disegno in realtà dovrebbe essere lo stesso fatto redigere dalla commissione di antichità ad Incordino, il quale presentò la richiesta di estraregnazione al posto del Gargiulo, Capaldi 2013, p. 379.

¹⁷⁸⁵ Panofka 1827.

¹⁷⁸⁶ Capaldi 2013, p. 374.

¹⁷⁸⁷ Milanese 2014, pp. 206-207.

¹⁷⁸⁸ Panofka 1927, 3°-10°.

¹⁷⁸⁹ Sulle vicende che precedettero l'acquisto del Bartholdy vd. Capaldi 2013.

¹⁷⁹⁰ Capaldi 2013, pp. 380-381.

può escludere che il puteale decorasse l'area sacra del tempio di Apollo sull'acropoli di Cuma, laddove il canonico Andrea De Jorio nel primo ventennio dell'Ottocento aveva intrapreso scavi e ricognizioni. Proprio nell'area della terrazza inferiore il De Jorio aveva rinvenuto elementi architettonici e rilievi marmorei¹⁷⁹¹ e la sua attività di commercializzazione dei reperti è testimoniata da una lettera del Gargiulo a Gerhard¹⁷⁹². D'altronde una destinazione sacra per il tema iconografico della contesa tra Apollo ed Eracle, fortemente impregnato di elementi culturali quali il tripode delfico e lo stile arcaistico, può essere sicuramente accettabile. Sappiamo da Pausania che nel tempio di *Despoina a Lykosoura* in uno dei portici era affisso un rilievo con questa scena, sicuramente, visto l'orizzonte cronologico del santuario, un prodotto neoattico, inoltre altri rilievi riprodotti secondo uno schema di gusto arcaistico in Campania sono stati in questo studio ricondotti a luoghi sacri, come le lastre dell'Area Sacra Suburbana di Ercolano (**cat. 25-28**) e l'altare circolare del Rione Terra di Pozzuoli (**cat. 43**).

Raffaele Gargiulo è implicato, stavolta apparentemente solo indirettamente, nelle vicende di altri due rilievi cumani, di cui però conosciamo molto poco. Il Gargiulo oltre ad essere stato un famoso commerciante d'arte diede avvio anche ad importanti piani editoriali e per le sue conoscenze antiquarie redasse diversi cataloghi, tra cui quello della collezione Temple. Sir William Temple, diplomatico inglese presso la corte napoletana, aveva raccolto una cospicua collezione di antichità a Napoli che, alla sua morte avvenuta nel 1755, lasciò in eredità al British Museum¹⁷⁹³. In quell'anno Raffaele Gargiulo fu incaricato di redigere il catalogo della collezione¹⁷⁹⁴, che, emigrato insieme alla collezione, si trova al British Museum, e da qui è stato possibile trarre la provenienza da Cuma. Non si può escludere che anche questi due rilievi fossero passati per lo stesso circuito ricostruito per il puteale con Apollo ed Eracle, ma lo stato frammentario e la meno eccelsa qualità dei rilievi Temple non ha permesso la loro documentazione.

L'acropoli di Cuma è stata da sempre fonte di numerosi rinvenimenti scultorei, architettonici¹⁷⁹⁵ ed epigrafici¹⁷⁹⁶. Se da un lato l'attribuzione alla terrazza inferiore del puteale con Apollo ed Eracle è solo congetturale, altri frammenti di non semplice inquadramento per il loro stato di conservazione estremamente lacunoso furono rinvenuti durante le indagini di Spinazzola, effettuate nell'area del tempio di Apollo tra e il marzo e l'agosto del 1911 per poi riprendere nel biennio 1916-17¹⁷⁹⁷. Si tratta nello specifico di una serie di rilievi di carattere paesistico e a soggetto idillico-sacrato e di un rilievo, l'eccelso qualitativamente, con Ninfa. All'elenco già nutrito fornito nel recente catalogo del Museo dei Campi Flegrei, dove figurano un rilievo con ornato vegetale dove volteggia una figura alata entro grotta sulla quale sono due fiaccole rovesciate e un candelabro (**cat. 52**) e un altro con personaggio in abiti frigi con cetra (**cat. 55**), si deve aggiungere

¹⁷⁹¹ De Jorio 1822, pp. 114-117. Su questi scavi vd. Sirleto, Vollaro 2012.

¹⁷⁹² Capaldi 2013, p. 382.

¹⁷⁹³ Milanese 2014, documenti a p. 282, n. IX, D3, 1.34; p. 295, n. XIX, B2, 1.2.

¹⁷⁹⁴ Milanese 2014, p. 233.

¹⁷⁹⁵ Nuzzo 2012; Sirleto, Vollaro 2012.

¹⁷⁹⁶ Camodeca 2012.

¹⁷⁹⁷ Sirleto, Vollaro 2012, pp. 38-39.

un rilievo fratturato in due parti nel quale si vede un uomo che trascina per le zampe posteriori una pecora e un altro uomo forse disteso (**cat. 49**). Questi soggetti sono accomunati da paesaggi rocciosi, resi in maniera simile e inneggiano alla quiete e alla pace della natura. Sembra condivisibile la prospettiva¹⁷⁹⁸ di collegare questi rilievi alla decorazione della fase augustea del rinnovato tempio di Apollo, che in questo periodo subì un cambiamento di orientamento ed una nuova decorazione architettonica¹⁷⁹⁹, nell'ottica di una celebrazione di Apollo quale garante della nuova età dell'oro, prospettata dall'imperatore Augusto, e di una diffusa e generalizzata adozione di programmi figurativi allineati ai modelli dell'*Urbs* e accolti dall'*élite* locale in funzione dell'esaltazione del *gens Iulia*. Forse non a caso questi temi erano ripresi nella decorazione degli elementi architettonici, come ad esempio in un capitello di lesena con cetra ed aquila¹⁸⁰⁰ e un capitello ionico con protome caprina¹⁸⁰¹. Allo stesso modo la rielaborazione di una Ninfa, attinta dal repertorio canonico neoattico ma variata, di un frammento ugualmente proveniente dall'acropoli denota la volontà di creare un consesso di figure che popolavano il paesaggio naturale e in questo caso danzavano al suono della musica apollinea. Dal santuario tra l'altro proviene una testa ideale forse di Afrodite, che ripropone in epoca adrianea un'acconciatura simile, raccolta in un *sakkos*¹⁸⁰².

Allo stesso modo una serie di piccoli frammenti a rilievo sono rintracciabili tra i rinvenimenti degli anni Cinquanta presso il foro della città flegrea grazie alle indicazioni desumibili dall'inventario dell'Antiquarium Flegreo. Si tratta di un piccolo frammento di pannello femminile (**cat. 50**), di un frammento di rilievo con giochi di Dioniso infantile (**cat. 51**), trovato in proprietà Adriana Pacchioni nel portico meridionale dell'area forense e di un frammento con il mito di Marsia (**cat. 54**), mentre un altro frammento con amazzone su cavallo rampante è dichiarato provenire dall'area del tempio del Foro (**cat. 56**). Questi, insieme a numerosi altri elementi marmorei, sono emersi dagli scavi effettuati tra ottobre 1952 e gennaio 1953, che, dopo una prima breve fase di indagini nel 1938, portarono all'esplorazione del portico meridionale, dell'area antistante il *capitolium* e delle terme del Foro¹⁸⁰³. Gli scavi sono proseguiti successivamente e sono ancora in corso nell'ambito del progetto *Kyme* dell'Università Federico II di Napoli, i quali hanno permesso di rintracciare gli edifici che cingevano i lati meridionale, orientale e in parte settentrionale del Foro, come il Tempio con Portico, l'Aula Sillana, il Tempio della Masseria del Gigante e le *tabernae*¹⁸⁰⁴. Trattandosi di elementi frammentari, i giornali di scavo dell'epoca non sono sempre pienamente utili ai fini di una loro ricontestualizzazione a differenza del più perspicuo elenco dei materiali contenuti nell'Antiquarium

¹⁷⁹⁸ Prospettata nelle schede di Elsa Nuzzo nel catalogo del Museo dei Campi Flegrei, vd. **catt. 49, 52, 55**.

¹⁷⁹⁹ Sull'identificazione del culto con Apollo da ultimo Camodeca 2012.

¹⁸⁰⁰ Pagano 1992, p. 298, fig. 8.

¹⁸⁰¹ Nuzzo 2012, fig. 2.

¹⁸⁰² Nuzzo 2012, pp. 95-96, fig. 12.

¹⁸⁰³ Gli scavi e i rendiconti sono in Nuzzo 2007.

¹⁸⁰⁴ Su queste indagini si veda soprattutto Gasparri, Greco 2007; Gasparri, Greco 2010. Sul Tempio della Masseria del Gigante vd. il recente Coraggio 2013.

Flegreo¹⁸⁰⁵, collocato nelle Terme Municipali ad Ovest del *macellum* a Pozzuoli, dove furono esposti fino al loro trasferimento a Napoli¹⁸⁰⁶. In realtà solo un frammento con cavaliere sembra corrispondere alla descrizione di un rilievo rinvenuto il 20 ottobre 1952 durante le indagini effettuate nell'area nord-occidentale del Foro, che Elsa Nuzzo¹⁸⁰⁷ ha proposto di collocare tra la cd. Aula Bizantina¹⁸⁰⁸ e il portico settentrionale, sul quale si affacciavano anche altre strutture rintracciate in anni recenti¹⁸⁰⁹. Dall'analisi delle descrizioni di scavo e della loro eterogeneità si potrebbe pensare che questi oggetti facevano parte di uno spoglio forse in vista di una loro calcinazione. Precisamente dal versante opposto del portico, come dichiarato nell'inventario dell'Antiquarium Flegreo, proviene il frammento che, grazie al confronto fornito dalla più tarda replica di *Cales* è stato identificato qui come riproduzione di una scena di giochi di Dioniso infante¹⁸¹⁰, dal momento che si specifica il ritrovamento dalla "zona S-O" del tempio. In quest'area era collocato il sacello di *C. Iulius Primigenius*, liberto che dedicò in memoria del figlio morto un luogo di culto probabilmente legato al *municipium*. Forse da questo stesso scavo proviene il rilievo con mito di Marsia, di fattura e datazione simili al precedente, per il quale è tramandata solo la data del rinvenimento, il 1952. Purtroppo allo stato attuale della ricerca risulta arduo assegnare questi minuti frammenti, sicuramente accomunabili per stile, produzione e tema iconografico, alla decorazione di un particolare edificio. Sembra comunque inverosimile attribuire loro una funzione pubblica o sacra in relazione al Foro, sia per il tema trattato sia per le dimensioni ridotte. È possibile più giustamente pensare che si trattasse di oggetti di spoglio e, vista la natura iconografica e tematica dei soggetti, non si può escludere che facessero parte della decorazione di una villa o di una *domus*, che a Cuma pure sono state rintracciate¹⁸¹¹.

3.10. Capri

L'isola di Capri, situata in un crocevia fondamentale del Golfo di Napoli di cui costituisce l'ingresso da Sud, rispetto alla più florida archeologia campana ha da sempre rappresentato un campo d'indagine marginale, soprattutto per la notevole mancanza di

¹⁸⁰⁵ ASAN P 8/1 n. prot. 11582 (12 ottobre 1961): documento con elenco dei materiali dell'Antiquarium Flegreo.

¹⁸⁰⁶ ASAN P 8/1 n. prot. 6876 (13 luglio 1971): documento in cui compare l'elenco dei materiali trasferiti dall'Antiquarium Flegreo al Museo di Napoli.

¹⁸⁰⁷ Nuzzo 2007, pp. 350-351.

¹⁸⁰⁸ Sull'edificio Neuerburg 1965, pp. 142-143, n. 52, fig. 74; Letzner 1999, pp. 316-317; Di Luca 2003, pp. 88-92, n. 13.

¹⁸⁰⁹ Sul portico settentrionale Gasparri 1999, p. 134; Gasparri, Adamo Muscettola, Greco 2001, pp. 51-52; Foresta 2009.

¹⁸¹⁰ Vd. capitolo 2.5.

¹⁸¹¹ Caputo 1993; Caputo 2005.

dati, dovuta alla quasi inerte attività scientifica. Le testimonianze archeologiche relative all'occupazione romana di Capri sono per la maggior parte circoscrivibili alla prima età imperiale e, specificatamente, all'età augustea e a quella tiberiana, costituendo, proprio per il loro ristretto *range* cronologico, un campo d'indagine privilegiato nello studio delle modalità insediative e residenziali della prima età imperiale. Strutture spesso imponenti e di grande rilievo ingegneristico e architettonico sono sparse e diffuse in tutto il territorio, che si presentava per lo più disabitato e inaccessibile a causa della sua asperità e della sua conformazione rocciosa.

È dunque la contestualizzazione dei pochi ma rilevanti reperti scultorei e ornamentali a fornire lo spunto di riflessione sulla ricchezza e la ricercatezza del repertorio utilizzato, che, si noterà, è, in proporzione a ciò che si è potuto rinvenire, notevolmente più importante delle residenze di lusso poste lungo la costa campana. Risulta, infatti, di estrema importanza premettere che, a differenza di altri luoghi, Capri divenne, a partire dal 29 a.C., un ἰδιὸν κτῆμα di Ottaviano Augusto, un territorio, un'isola interamente legata alla proprietà imperiale. È normale che, in un territorio, quale quello del *sinus campanus*, dove da più di un secolo la nobiltà romana soleva trascorrere i propri momenti d'*otium*, Augusto, in qualità di *princeps*, doveva avere delle dimore di sua proprietà. Egli già possedeva sicuramente una villa a Baia, ereditata dal padre adottivo Giulio Cesare e, a partire dal 20 a.C. la villa del *Pausilypon*, anch'essa ricevuta in eredità da Vedio Pollione. In questo quadro risulta significativa la scelta, da parte del nuovo imperatore, di prendere possesso di un'intera isola, scelta che lo distingueva da tutti gli altri esponenti della *nobilitas* senatoria che abitavano il golfo in quel periodo.

I materiali legati alla produzione neoattica provengono per la maggior parte da collezioni private, poi confluite in musei stranieri e nel patrimonio della Soprintendenza Archeologica della Campania. Come è logico che sia in situazioni di questo genere la contestualizzazione dei reperti può essere alquanto difficoltosa e non si può mai escludere la possibilità, estendibile a tutti i materiali oggetto di questo studio confluiti in collezioni straniere, che la provenienza dall'isola sia falsa. E non bisogna neanche allontanarsi troppo per capire come le dinamiche attribuzionistiche seguano vie tortuose e difficilmente ripercorribili a ritroso: è il caso del rilievo rappresentante Pan su mulo, conservato al Museo di Napoli (**cat. 23**), che da sempre è stato ritenuto proveniente da Capri, in virtù di un disegno pubblicato da Alvino e Quaranta¹⁸¹² nel 1835 che ne dichiarava la provenienza dagli scavi di Villa Jovis. Da allora tutte le pubblicazioni più recenti hanno assegnato il rilievo a Capri e alla predilezione di Tiberio per i culti dionisiaci. Fortunatamente i giornali di scavo di Ercolano, pubblicati da Ruggiero¹⁸¹³ rendono una minuziosa descrizione del ritrovamento che ha permesso di assegnare il rilievo al teatro della città vesuviana.

Un altro dato importante relativo alla provenienza caprese dei materiali esportati in epoca borbonica è la mancanza di un criterio topografico: l'isola di Capri è concepita

¹⁸¹² Alvino, Quaranta 1835, tav. 5.

¹⁸¹³ Ruggiero 1885, p. 352.

dagli eruditi locali e campani come un territorio in sé concluso e pertanto la provenienza degli oggetti, qualora sia riportata, dichiara una generica etichetta "Capri". Non si può inoltre escludere che le provenienze, che in alcuni casi compaiono, che denunciano il rinvenimento presso "Villa Jovis" non siano frutto della generica e canonica associazione Capri-Villa Jovis, poiché la villa eretta sul Monte Tiberio, soprattutto nell'Ottocento, costituiva il simbolo più eloquente del passato romano dell'isola. Potrebbe essere questo il caso di un altare, conservato al British, raffigurante Apollo e Artemide e decorato da quattro sfingi a tutto tondo (**cat. 66**). D'Hancarville, nel descrivere il pezzo, dice che sarebbe stato trovato a Villa Jovis; in realtà nelle cronache dell'epoca o del secolo successivo si riporta la notizia del rinvenimento nella Grotta di Maternia di un altare in marmo bianco, che fu portato a Londra e posto nel "museo britannico"¹⁸¹⁴. Si specifica inoltre che, pur non avendo nessuno potuto vedere l'altare, esso era di "delicata scultura"¹⁸¹⁵. Sicuramente questo è l'unico altare proveniente da Capri al British Museum, al quale fu donato nel 1775 da William Hamilton. In effetti l'altare era già in possesso dell'inglese nel 1768, quando ne commissionò il restauro, affidato a Filippo Cardelli, ed era ancora a Napoli nel 1770, quando compare nel dipinto di David Allan, che ritraeva Hamilton e sua moglie nella loro villa di Posillipo. Questo dato di provenienza è tanto suggestivo quanto purtroppo indimostrabile, soprattutto perché il contesto sarebbe quello di un santuario in grotta. In ogni caso l'altare rappresenta un'eloquente espressione della politica delle immagini promulgata da Augusto nell'ambito della propaganda di legittimazione del suo potere. Sui quattro lati vi sono infatti chiari riferimenti ai *ludi saeculares* indetti da Augusto nel 17 a.C., su indicazione dell'oracolo riportato nei libri sibillini. Si tratta di rituali religiosi, giochi e rappresentazioni teatrali celebrati in occasione dell'avvento del nuovo *saeculum*, solitamente calcolato in cento o centodieci anni. Nei *ludi augustei*, come testimoniato dalle fonti letterarie e dal *carmen saeculare*, composto per l'occasione da Orazio, si svolsero sacrifici da parte dei *quindecimvir sacris faciundis* - che solitamente sacrificavano *graeco ritu*, e quindi senza toga e senza velo sul capo -, di giorno a Giove, Giunone, Apollo e Diana e di notte alle Moire, alle Ilizie e a *Tellus*. Sull'altare caprese, entro cornici bordate in alto e in basso da sfingi a rilievo, chiaro simbolo sacrale connesso ad Augusto e all'oracolo apollineo, sono rappresentati Artemide con fiaccola in mano, Apollo nudo con cetra, aquila e tripode delfico e, sull'ultimo lato facilmente leggibile, un sacerdote pronto a sacrificare *more graeco* una pecora. A mio parere l'ultimo lato potrebbe rappresentare, a fianco alle due divinità maggiormente enfatizzate nel *carmen* di Orazio in virtù del loro stretto legame con l'imperatore, il sacrificio alla divinità più importante del *pantheon* romano, vale a dire Giove. Si vedono sull'ultimo lato infatti le gambe di una statua posta su un piedistallo, che potrebbe rappresentare la citazione topografica del colle capitolino e di fronte le zampe anteriori di un toro vicino alle gambe del sacerdote mentre alle spalle si vede la sagomatura di un altare. Pertanto se ovini furono sacrificati la prima notte alle Moire, il

¹⁸¹⁴ Hadrawa 1793, p. 92; Mangoni 1834, p. 111.

¹⁸¹⁵ Mangoni 1834, p. 111.

secondo giorno due tori a Giove sul Campidoglio mentre l'ultimo giorno fu offerta una libagione sul Palatino ad Apollo e Diana, potremmo interpretare l'altare come una sintesi figurata degli eventi rituali più pregnanti svolti in occasione dei *ludi saeculares*. Se resta dunque dubbio il contesto espositivo dell'altare, sembra evidente una sua connessione con un'area sacra e dunque forse non si tratta di un oggetto propriamente adatto all'ornamentazione di una villa d'*otium*.

Allo stesso ambito tematico relativo alla promulgazione della propaganda imperiale è connesso il ritrovamento di un frammento di rilievo deliaco, rinvenuto da Hadrawa nei suoi scavi presso il Castiglione (**cat. 68**). Come esplicito nel capitolo precedente, i rilievi deliaci furono reinterpretati in epoca augustea in chiave politica attraverso la combinazione della triade delfica con un ambientazione sacrale reale, corrispondente al tempio della Vittoria sul Palatino. Tra le numerose repliche di questa serie, il cui studio iconografico ha condotto a tali conclusioni, solo l'esemplare, tra l'altro disperso, da Capri è testimone del concreto utilizzo in una residenza privata legata ad Augusto di questo genere di rappresentazione. Sul contesto della villa del Castiglione, purtroppo, è impossibile esprimersi dal momento che gli ambienti scavati nel Settecento, operati da Hadrawa, e che fruttarono ricchi rinvenimenti, furono di nuovo interrati. Con i limiti di un'interpretazione settecentesca, gli ambienti nei quali si rinvenne il rilievo furono descritti come termali¹⁸¹⁶.

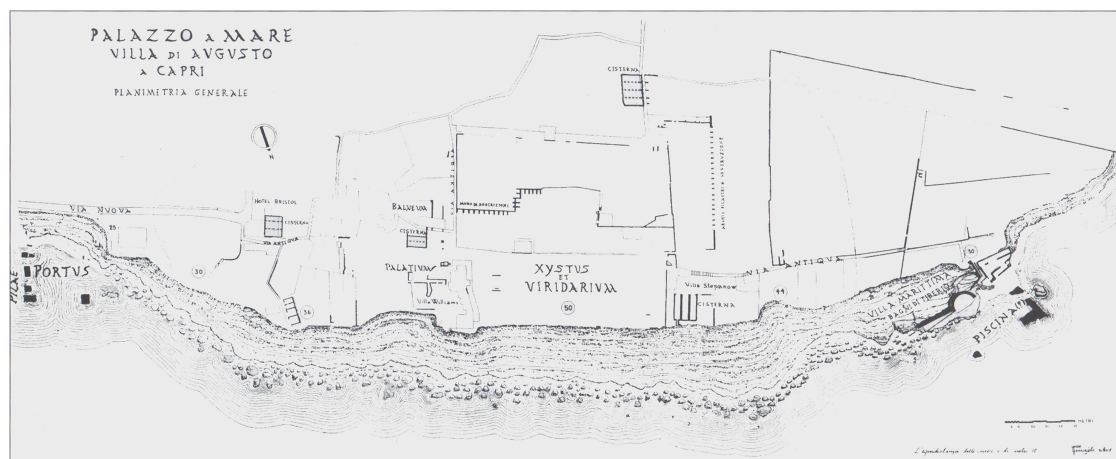


Fig. 161: Pianta della villa di Palazzo a Mare.

Alcune interessanti testimonianze sono emerse da una delle più grandi ville di Capri e probabilmente l'unica, insieme a quella di Gradola, a potersi definire villa marittima¹⁸¹⁷. Le notizie sulla presenza di ruderi di età romana in località Palazzo a Mare, sul versante settentrionale dell'isola, successivamente ricondotti ad una delle ville augustotiberiane, risalgono al Cinquecento, grazie alle testimonianze di Fabio Giordano, ma maggiori indagini furono effettuate solo grazie ad Hadrawa, che nel Settecento operò gli

¹⁸¹⁶ Sulla villa del Castiglione vd. Belli 1998.

¹⁸¹⁷ Per la villa e le spiegazioni delle notizie qui riportate si rimanda a Di Franco 2015.

unici scavi di parte degli ambienti dell'area marittima del Palazzo ancora oggi presenti *in situ*, e in seguito ad Amedeo Maiuri, che ricucì in una pianta archeologica le numerose evidenze per secoli rimaste a vista nella vasta area attribuibile alla villa.

Le strutture antiche esistenti nella zona e occupanti una vasta superficie erano pertinenti ad un unico esteso complesso abitativo, diviso in tre parti: una zona probabilmente residenziale, cinta ai lati da cisterne di notevole portata e articolata su almeno due terrazze lungo le pendici orientali del promontorio di Punta Vivara. A questa si collega l'area del grande peristilio-giardino, che occupava quasi tutto l'attuale campo sportivo vecchio e che si configura più propriamente come il *locus amoenus* della villa; una seconda zona legata più propriamente all'attività produttiva è dislocata su ampie terrazze artificiali che discendono verso Ovest. Qui non sono attestate strutture oltre quelle più propriamente legate alla funzione di sostruzione, solitamente costituite da alti e poderosi muri o da arcate concamerate, e cisterne; un'ultima zona, ben nota sia per i rilievi degli anni Trenta sia perché ancora oggi ben visibile presso i Bagni di Tiberio, è costituita dai quartieri marittimi. Una scalinata coperta con volta a botte, oggi inglobata in un edificio moderno, conduce ad una grande esedra-ninfeo, in antico ornata sulla fronte da due file di quattro colonne in marmo cipollino. Questa grande struttura affacciava direttamente su di una *piscina* rettangolare, che in parte fungeva anche da porticciolo privato.

Dall'area della *basis villae* provengono due rilievi piuttosto frammentari, immagini divine, non legate al culto ma piuttosto ad un gusto esornativo. Si tratta di due dei numerosi materiali collezionati da Antal Haan e Mona Bismarck nella loro villa che occupa la parte principale della villa antica¹⁸¹⁸. Il primo (**cat. 65**), oggi disperso ma noto da una foto, rappresenta quattro divinità in stile arcaistico, Hermes, Atena, Apollo e Artemide di cui rimangono soltanto le prime due. Il rilievo replica i modelli arcaistici di quattro divinità, noti in questo schema nel rilievo di Delo e ampiamente diffusi nel repertorio degli scultori neoattici e nella decorazione delle ville romane. Dalla villa caprese del Castiglione, come detto, proviene un altro frammento realizzato in stile arcaistico, il quale fa parte di una nota serie di rilievi cd. deliaci. È noto l'utilizzo di questo tipo di immagini, realizzate in uno stile che imita o si ispira a modelli arcaici greci, anche in altri contesti residenziali di una certa rilevanza, tra cui si possono citare il cratere a volute marmoreo della Villa San Marco (**cat. 7**) e la base di candelabro proveniente da Pompei (**cat. 13**), , ma soprattutto le statue di Artemide dalla casa degli *Holconii* e di Apollo dalla casa del Menandro di Pompei¹⁸¹⁹. Rispetto all'utilizzo pubblico e al contempo sacro dello stile arcaistico sui rilievi dell'Area Sacra Suburbana, le dimensioni ridotte del rilievo caprese permettono di ipotizzare una sua collocazione entro un muro in II stile, quale lussuosa decorazione di un quadretto solitamente dipinto.

Prodotto di alta qualità e probabilmente fulcro della decorazione di una parete dell'area residenziale era il frammento di rilievo **cat. 64**, databile tra la tarda età repubblicana e l'età augustea. Il rilievo, di difficile interpretazione a causa dello stato fram-

¹⁸¹⁸ Sulla collezione Bismarck vd. Di Franco 2015, pp. 93-95.

¹⁸¹⁹ Sulle due statue si veda da ultimo *Augusto e la Campania* 2014, pp. 120-122, nn. XI.88-XI.89 (M. Caso) con bibl. prec.

mentario, doveva sicuramente essere inserito nella parete affrescata o in una nicchia, esattamente come il precedente, come si evince dalla parte posteriore solo sbazzata, e costituire un quadro simile a quelli resi illusionisticamente nelle pitture di II stile. Un'identificazione del rilievo con Demetra troverebbe un interessante collegamento con l'altare proveniente dal sequestro dell'ex Hotel Palatium¹⁸²⁰. Credo, tuttavia, che il modello di riferimento sia più chiaramente legato all'immagine di Igea, divinità salutare, che fu introdotta ad Atene nel 420 a.C.¹⁸²¹ e che si può riconoscere tra le divinità raffigurate sul fregio orientale del tempio di Atena *Nike* (fig. 52)¹⁸²². A Roma, a partire dal II sec. a.C. Igea fu associata a *Salus*, il cui culto, mediante il rito dell'*augurium Salutis*, fu ripristinato da Augusto nel 29 a.C. e nel 10 a.C. le fu dedicato un altare. La *Salus publica populi romani*, infatti, insieme alla *Pax*, alla *Concordia* e alla *Securitas*, sono poste dall'imperatore alla base della stabilità del suo governo¹⁸²³. È, tuttavia, importante notare come, al di là dell'identificazione, si sia scelto di utilizzare uno schema figurativo chiaramente derivante da un modello attico degli anni venti del V sec. a.C. e non una generica rappresentazione, a testimonianza del livello qualitativo e del significato di questo rilievo all'interno di una decorazione scultorea che contemplava sculture di alto livello qualitativo e ideologico¹⁸²⁴.

3.11. *Cales*

I rilievi neoattici rinvenuti a *Cales* si inseriscono in quel gruppo di oggetti, dei quali, per vicende alterne, pur essendo stati esportati, si sono conservati negli archivi documentari che permettono una loro ricontestualizzazione. Si tratta di quattro rilievi che per stile, tema e dimensioni sono assimilabili e attribuibili ad uno stesso ambito produttivo ed espositivo, ai quali si aggiunge un piccolo frammento con testa di Satiro, riconoscibile quale parte di una replica della serie degli *Ikariosreliefs* e rinvenuto in scavi recenti nell'area del teatro (**cat. 72**). Degli altri rilievi si ha notizia attraverso i rendiconti pubblicati da Ruggiero. Il primo rilievo, rappresentante i giochi di Dioniso infante (**cat. 73**) è descritto tra i rinvenimenti del 1862 presso il "tenimento di Pignataro di Calvi" da Giacomo de Martino o Giuseppe Novi, quest'ultimo impegnato da anni nei recuperi di antichità a *Cales*. Gli altri rilievi, frammentari e ricomposti in modo non perfetto in un restauro successivo, furono rinvenuti nel 1861, come lo stesso Novi descrive nel suo libro, uscito lo stesso anno¹⁸²⁵. Questi rappresentano una scena di culto dionisiaco (**cat. 75**) e la consegna di Dioniso neonato da parte di Hermes alle Ninfe di *Nysa* (**cat. 74**). I

¹⁸²⁰ Di Franco 2015, pp. 151-152, n. P3.

¹⁸²¹ In generale cfr. Levanti 2003.

¹⁸²² Su questo vd. Palagia 2005.

¹⁸²³ Cattaneo 2011.

¹⁸²⁴ Su questo vd. in generale Di Franco 2015, *passim*.

¹⁸²⁵ Novi 1961, p. 44.

rilievi furono poi venduti al marchese José de Salamanca y Mayol che portò i materiali acquistati in Italia a Madrid, dove nel 1874 il Museo Arqueológico Nacional di Madrid li acquistò¹⁸²⁶. Nello stesso Museo inoltre si conserva il frammento di una Semele o Ariadne distesa, stilisticamente e tematicamente assimilabile alla serie e appartenuto alla stessa collezione Salamanca (cat. 76).

Il luogo di pertinenza di questa serie omogenea di rilievi deve essere individuato nel locale teatro, in virtù delle testimonianze fornite dal ritrovamento del frammento appartenente alla serie degli *Ikariosreliefs* e dalla citazione, riportata in Ruggiero¹⁸²⁷, del ritrovamento degli altri rilievi "dal sito del teatro". Il teatro di *Cales* sorge sul margine occidentale della città ed è uno dei più antichi della Campania, poiché la sua prima fase si colloca ancora tra la fine del II sec. a.C. e l'inizio del successivo. A questa fase in opera quasi reticolata, cui si collegano alcune cornici, se ne aggiunge un'altra di pieno I sec. a.C., con muri in opera reticolata quando fu rifatta interamente la scena. Quest'ultima fu restaurata e fu aggiunta una *porticus post scaenam*, il tutto costruito in opera laterizia nel II sec. d.C.¹⁸²⁸

Come giustamente sostenuto da Crovato¹⁸²⁹, proprio per l'omogeneità tematica, che verte su rappresentazioni afferenti al mondo dionisiaco, in conformità con la sfera divina entro la quale si muovono le rappresentazioni teatrali, i rilievi dovevano decorare gli spazi separatori delle nicchie del *pulpitum* o i podi del primo ordine della *scaenae frons*. In effetti sia in Italia che nelle province, come la Gallia, l'Africa e l'Asia, sono attestate decorazioni a rilievo in queste zone del monumento, nelle quali si passa da rappresentazioni di maschere, di elementi vegetali o di animali a vere scene mitologiche¹⁸³⁰. Confronti interessanti si possono istituire con il teatro di Sabratha, dove sono state rinvenute quattro delle originarie sei lastre che decoravano il *pulpitum*, nelle quali erano riprodotti Nemesis, Hermes con Dioniso bambino, Eracle e *Nike*, o con il teatro di Perge, dove il podio della *scaenae frons* era decorato con la nascita di Dioniso da Zeus, Hermes che consegna Dioniso neonato a Nysa, il bagno del neonato e un *thiasos* dionisiaco. A questi si devono aggiungere il teatro di *Hierapolis* con scene legate ad Artemide e Apollo¹⁸³¹, quello di *Nysa ad Meandrum* sempre con scene di carattere dionisiaco e in Italia il teatro di Fiesole, dove rilievi di forma simile a quelli caleni decoravano il *pulpitum* e gli zoccoli dei singoli ordini della *scaenae frons*¹⁸³².

I rilievi del teatro di *Cales* rappresentano gli esiti finali del filone artistico neoattico, i cui modelli ormai appannaggio di diverse categorie di artigiani - quali ad esempio soprattutto le botteghe di sarcofagi - assolvevano ai più variegati utilizzi, e, per la loro datazione intorno alla fine del II sec. d.C., dovevano costituire la ricca ristrutturazione severiana dell'edificio scenico campano. La committenza di rango elevato, ma non im-

¹⁸²⁶ Iasiello 2011a, p. 155.

¹⁸²⁷ Ruggiero 1888, p. 275.

¹⁸²⁸ Pensabene 2005, pp. 86-91.

¹⁸²⁹ Crovato 2004-5, pp. 372-376.

¹⁸³⁰ Fuchs 1987, pp. 132 ss.

¹⁸³¹ D'Andria, Ritti 1985.

¹⁸³² Per questi confronti vd. Crovato 2004-5, pp. 372-376. Sui teatri vd. in generale Sear 2006.

periale a giudicare dalla minore ricchezza del suo apparato di marmi colorati¹⁸³³, si avvale di maestranze microasiatiche, come è evidente dal marmo di Afrodisia utilizzato per i rilievi e per i temi che ricorrono spesso soprattutto in queste aree dell'impero, come si è visto soprattutto per Nysa e Perge. È possibile dunque che oltre il generico richiamo della sfera dionisiaca, il particolare riferimento della nascita, dell'infanzia e della consegna di Dioniso possano costituire un motivo erudito ideato nei circoli artistici microasiatici dove solitamente si collocavano i luoghi nei quali quegli eventi si erano svolti. Dal teatro negli stessi scavi ottocenteschi furono rinvenuti un ritratto di Lucio Vero e un togato, databile nella seconda metà del II sec. d.C. di dimensioni minori rispetto al ritratto e dunque non assimilabili¹⁸³⁴.

3.12. Osservazioni. La funzione dei manufatti neoattici

Dalla ricca e variegata documentazione archeologica dei rilievi campani, del tutto unica per la categoria, emergono alcuni sintetici dati sulla funzione dei manufatti neoattici, in relazione al luogo di esposizione¹⁸³⁵. Infatti da sempre si è sostenuta, come si è visto nel primo capitolo, la destinazione puramente ornamentale di immagini, che, riprodotte su lastre o su oggetti funzionali, dovevano rievocare la cultura greca, perdendo conseguentemente ogni rapporto con lo spazio circostante. L'esame qui proposto ha tentato di dimostrare la convergenza degli indirizzi tematici proposti dai committenti sia nella sfera privata sia in quella pubblica¹⁸³⁶. Anche su quest'ultimo punto molte sfumature si possono leggere nella casistica campana sull'utilizzo non squisitamente esornativo dei manufatti. Sono infatti numerosi i casi nei quali i prodotti neoattici si intrecciano con un luogo pubblico e soprattutto con una sfera sacra, dichiarando, una volta per tutte, il significato simbolico che certe immagini dovevano assumere in epoca romana. D'altronde anche in ambito privato l'acquisto o il commissionamento di un manufatto di tale pregio e costo doveva necessariamente essere inserito in un "sistema" decorativo di un certo livello.

¹⁸³³ Pensabene 2005, p. 73.

¹⁸³⁴ Crovato 2004-5, figg. 7-8.

¹⁸³⁵ Il tentativo, specificatamente per le città vesuviane, è stato avanzato da Guidobaldi, Guzzo 2010, pp. 257-258, i quali hanno fornito un elenco diviso tra lastre - sia neoattiche sia greche di reimpiego - rinvenute *in situ*, lastre rinvenute non in posizione originaria e lastre di cui manca qualsiasi dato di rinvenimento puntuale. Gli autori, oltre ad incorrere nell'errore di considerare ercolanese il rilievo di Oreste a Delfi, rinvenuto invece in una villa romana presso Cassibile in Sicilia, non considerano i numerosissimi altri rilievi rinvenuti nelle città vesuviane che qui precedentemente sono stati ricontestualizzati.

¹⁸³⁶ Contro questa cosciente selezione del repertorio tematico nei contesti romani si è espressa Comella 2008, pp. 188 ss.

Dall'altro lato la discussione ha condotto ad alcune importanti considerazioni circa la collocazione delle lastre negli ambienti¹⁸³⁷. Si è spesso sostenuto che le lastre potevano essere affisse alle pareti o poggiate su pilastri, così come sono rappresentate nelle pitture parietali vesuviane¹⁸³⁸. Il rinvenimento ad Ercolano e a Pompei di numerosi esempi è in antitesi con tale ipotesi, dal momento che i rilievi rinvenuti, quando se ne conosce il contesto, erano inseriti nelle pareti o nelle nicchie¹⁸³⁹ mediante l'utilizzo di grappe metalliche e contestualizzati all'interno del partito ornamentale. In realtà giustamente Annamaria Comella¹⁸⁴⁰ distingue tra lastre incassate nella parete, secondo una modalità rispecchiata dalla dicitura "*in tectorio*" di Cicerone¹⁸⁴¹, e lastre appoggiate alla parete e sorrette tramite grappe metalliche. Tuttavia l'attestazione ercolanese della Casa dei Rilievi Dionisiaci smentisce in parte una rigida classificazione¹⁸⁴²: nel paramento murario fu eseguito un incasso di ca 5 cm per l'inserimento del rilievo rinvenuto nel 2009 (**cat. 30**), che era poi fissato grazie a due grappe metalliche lungo i lati lunghi ed una lungo i lati brevi¹⁸⁴³.

Rilievi sorretti su pilastri di dimensioni piuttosto considerevoli sono documentati in epoca greca. Si deve infatti tener presente l'attestazione di lastre con modanature sorrette da un alto pilastro che compaiono in un frammento da Corinto, sul quale è una rappresentazione della triade deliaca¹⁸⁴⁴, e nella serie degli *Ikariosreliefs*¹⁸⁴⁵. D'altronde ciò è noto anche nel V sec. a.C. per il rilievo di *Telemachos*, nel quale il pilastro con iscrizione celebrava il privato evergeta che donò alla città di Atene il santuario di Asclepio¹⁸⁴⁶ e nello stesso arco cronologico un rilievo dedicato ad Anfiarao ad Oropos, oggi ad Atene, mostra sullo sfondo un rilievo votivo posto su pilastro¹⁸⁴⁷. Pausania a proposito del portico del tempio di *Despoina* a *Lykousura* dice, al contrario, che rilievi marmorei - tra cui menziona uno con Zeus e le Moire, uno con disputa per il possesso del tripode tra Apollo ed Eracle, uno con Pan e le Ninfe e uno con *Polybios*, figlio di *Lykortas* - erano affissi al muro¹⁸⁴⁸. Si può forse sintetizzare che l'uso invalso in epoca romana di porre lastre su pilastri o di affiggerle alle pareti di portici derivasse da un uso prevalentemente votivo di tali oggetti, di cui sorprende anche la continuità d'uso. Tuttavia la ricorrenza in Campania di lastre a soggetto mitologico legate ad un repertorio neoattico sulle pareti dei portici ma anche e soprattutto di ambienti chiusi può de-

¹⁸³⁷ Su questo argomento Froning 1981, pp. 8-20, 34-35; Comella, Stefani 2007, pp. 33-34. La consuetudine di utilizzare rilievi di carattere mitologico all'interno di case private, attraverso un impiego decorativo e ornamentale all'interno di nicchie, era già noto in età ellenistica, vd. Lehmann 1996, pp. 193-199; Ambrogi 2008, p. 97, note 67-70 con bibl. prec.

¹⁸³⁸ Su questo vd. Ciarallo, Giordano 2012, pp. 330-335.

¹⁸³⁹ L'usanza di decorare nicchie è stata riscontrata per i rilievi Spada, vd. Kampen 1979.

¹⁸⁴⁰ Comella 2008, pp. 190-191.

¹⁸⁴¹ Cic., *ad Att.* I, 10, 3.

¹⁸⁴² Dello stesso parere Guidobaldi, Guzzo 2010, p. 254.

¹⁸⁴³ Sull'uso di affiggere materiali scultorei sulla parete vd. Powers 2011, 14-16, 29-32.

¹⁸⁴⁴ Vd. capitolo 2.3.1.

¹⁸⁴⁵ Vd. capitolo 2.4.

¹⁸⁴⁶ Beschi 1967-68, Beschi 1982.

¹⁸⁴⁷ Atene, Museo Nazionale, inv. 3369. Comella 2002, p. 216, n. *Oropos* 5 (con bibl.).

¹⁸⁴⁸ Paus., 8, 37, 1-8.

terminare una predilezione per questo tipo di destinazione, a fronte invece di un utilizzo di soggetti più standardizzati, quali maschere e soggetti di genere, sui piccoli *pinakes* posti su pilastri. In tal modo si delinea una diversa recezione dell'usanza greca all'interno degli spazi romani.

I rilievi neoattici, inoltre, non erano oggetti antiquari affissi in maniera emblematica su una parete ma erano integrati e quasi mischiati ad un partito decorativo pittorico variegato, che spesso prevedeva già, in II e III stile, quadretti mitologici riprodotti in pittura¹⁸⁴⁹. Solo per la Casa degli Amorini Dorati gli eventi contingenti che avevano portato alla frantumazione del rilievo con Satiro avevano generato la creazione di una sorta di *antiquarium* all'interno di uno degli ambulatori del peristilio. Inoltre le dimensioni e il peso considerevoli di questi oggetti sfiduciava l'ipotesi di un'esposizione mediante pilastri. Nelle pitture ciò che si può ammirare sono lastre bordate su tutti i lati da una cornice costituita da un bordo liscio e da una gola, elemento che si ritrova solo nel rilievo con Apollo e Musa (**cat. 19**) e quello con Socrate seduto (**cat. 11**). Le altre lastre mostrano diverse tipologie di cornice: la stragrande maggioranza delle lastre, tra cui molte campane, presentano solo il bordo inferiore che costituisce anche il suolo su cui si muovono le figure; le lastre di Miseno, pur avendo una cornice liscia su tutti i lati, pongono solo sui lati destro e sinistro una gola, che probabilmente deriva dall'uso invalso nella produzione di candelabri¹⁸⁵⁰; un bordo rilevato può essere realizzato lungo il lato superiore, come accade in uno dei rilievi con divinità astrali da Ercolano (**cat. 32**) e nel rilievo con Hermes a Sessa Aurunca (**cat. 77**), che si ritrova su numerose lastre menzionate nel capitolo precedente, come l'Hermes arcaistico al Metropolitan Museum, la contesa del tripode tra Apollo ed Eracle al Walters Art Gallery di Baltimora, il rilievo con *Manteltänzerinnen* tipo 1 a Santa Barbara e il rilievo al British Museum con divinità astrali; la lastra con scena dionisiaca da Ercolano (**cat. 30**) presenta una particolare cornice modanata solo sul lato superiore, probabilmente ispirata alle basi votive attiche; la cornice infine può essere più elaborata, attraverso la decorazione con una fascia continua a giralì (**catt. 2-6**) o un *kyma* a foglie di quercia (**catt. 8, 44**).

L'altra evidenza legata alla destinazione e funzione dei manufatti neoattici concerne i crateri, che, nella documentazione alquanto povera in Campania, hanno testimoniato un uso quali fontane, come tra l'altro testimoniano le pitture parietali. Queste però sono per lo più attribuibili al IV stile e rappresentano crateri marmorei lisci. Credo probabilmente che alcuni di questi crateri, più antichi rispetto alla sistemazione neroniana nella quale ci siamo imbattuti nel momento dello scavo, possano originariamente aver avuto funzione semplicemente esornativa all'interno di triclini, visti i loro temi prevalentemente legati alla sfera dionisiaca.

¹⁸⁴⁹ Moormann 1988, pp. 36-39, 84.

¹⁸⁵⁰ Vd. capitolo seguente.

4. Le produzioni

4.1. Criteri metodologici

Per intendere il processo di produzione copistica nelle sue linee essenziali si deve tener conto di diversi aspetti, che vanno dalla ricerca del repertorio iconografico originario alla sua reinterpretazione formale, allo studio tematico e alle motivazioni alla base delle quali il prodotto viene commissionato, al contesto di esposizione e infine al linguaggio stilistico con il quale viene eseguito. Tutti questi fattori concorrono a creare l'espressione artistica di un'officina, che, nel caso specifico di questo studio, è specializzata nella lavorazione del marmo. È per questa ragione che prima di discutere la possibile attribuzione dei singoli manufatti rinvenuti nella regione campana è necessario definire alcuni criteri metodologici, ai quali attenersi per la determinazione di linee guida oggettivamente riscontrabili, che permettano di definire gruppi omogenei che esprimono con caratteristiche comuni di stile copistico un linguaggio artistico chiaramente riconoscibile.

Lo studio del repertorio iconografico, al quale il presente lavoro ha dato largo spazio, rivela la possibilità di porre in connessione il modello scelto, il tema mitologico e la sua realizzazione formale con l'attività di una determinata officina. Il primo elemento distintivo è infatti il tema iconografico e la sua realizzazione in conformità o difformità rispetto al modello diffuso nel repertorio neoattico canonico. L'assunto di base in ragione del quale questa categoria di oggetti è stata inizialmente definita neoattica dichiara la stretta interrelazione tra la produzione copistica tardo-ellenistica e le sculture classiche ateniesi di V e IV sec. a.C. Nonostante tale assunto sia desueto, in relazione alla più vasta interpolazione di modelli ellenistici e al non esclusivo esercizio di scultori ateniesi, l'elaborazione dei modelli utilizzati a partire dall'epoca tardo-ellenistica deve situarsi nell'Atene di II sec. a.C., dove furono creati probabilmente calchi delle opere più importanti, quali ad esempio i rilievi della balaustra del tempio di Atena *Nike*. Ad Alessandria infatti è attestata una replica in gesso della *Nike* che si allaccia il sandalo mentre a Memphis sono stati trovati diversi gessi¹⁸⁵¹, tra i quali tondi con le imprese di Eracle, i quali sono testimonianza della tecnica con la quale parte delle copie venivano realizzate. Allo stesso modo si devono ricordare calchi di tondi a Begram in Afghanistan¹⁸⁵² e le matrici in negativo rinvenute a Sabratha, tra cui alcuni frammenti riconducibili a rilievi di forma circolare¹⁸⁵³. Laddove è stato possibile confrontare la corrispondenza - in realtà molto raramente cioè solo per la balaustra del tempio di Atena *Nike*, per il gruppo dei *Pyrrhichistai*, per il gruppo di Pan e le Ninfe in stile arcaistico e per

¹⁸⁵¹ Cheshire 1996, nel quale non compaiono le imprese di Eracle.

¹⁸⁵² Sinn 2000, pp. 406-407, fig. 16.

¹⁸⁵³ Barone 1994.

alcune Ninfe e personaggi della Tribuna di Eshmun¹⁸⁵⁴ - si può notare una certa fedeltà del calco in gesso rispetto all'originale. È necessario sottolineare era in marmo e pertanto di conseguenza era difficile ottenerne una copia esatta. Per di più la maggior parte dei monumenti a rilievo erano posti in posizione elevata, difficilmente raggiungibili e solo in relazione a particolari operazioni di restauro è possibile immaginare la realizzazione di calchi in gesso che fungessero da modello per la realizzazione delle copie in marmo¹⁸⁵⁵. In altri casi, come è stato riscontrato, l'ecletticità dello schema compositivo di alcuni modelli deve presupporre l'elaborazione tardo-ellenistica di "cartoni" o prototipi che nulla avevano in comune con i monumenti classici. Altre volte, invece, come nel caso della Musa Polimnia del gruppo creato da *Philiskos* di Rodi e dell'impresa di Eracle e il Toro cretese si deve ammettere l'adattamento di gruppi o singoli soggetti dalla plastica a tutto tondo a quella a rilievo.

Sulla base di queste considerazioni il processo di elaborazione di un prototipo e di esecuzione di una copia è risultato decisivo ai fini di questa ricerca. Deve infatti risultare chiaro come i modelli che gli scultori utilizzarono per l'esecuzione di sculture a rilievo furono definiti nel II sec. a.C. e a partire da questi è possibile definirne le evoluzioni e le rielaborazioni, così come gli adattamenti, formali quanto semantici, che però nulla hanno a che vedere con il prototipo di epoca classica o ellenistica cui si ispirano. Logicamente però l'attività delle botteghe neoattiche ebbe lunga vita e i prototipi elaborati inizialmente andarono nel tempo mutandosi attraverso *Umbildungen* ma anche *Neuschöpfungen*, che soprattutto in momenti cruciali della storia politica romana rivestirono un ruolo basilare nel campo della produzione scultorea. In tal caso è necessario fare attenzione alla possibilità di individuare nelle precipue scelte artistiche l'indicatore dell'attività di una bottega o più botteghe che elaborarono tali modelli, non più collocabili nelle prime fasi della produzione ateniese. Va tenuto comunque presente l'assunto della Landwehr, cioè che non esistono copie esatte ma che solo parti di esse sono riprodotte esattamente e si può sostenere che una copia è più o meno prossima all'originale¹⁸⁵⁶. Si vogliono in tal modo delineare i tratti di un fattore, quale la cronologia dell'adozione di un tipo, che è intimamente legato al discorso iconografico e gioca pertanto un ruolo importante nella definizione del linguaggio artistico e produttivo di una bottega.

Come si è visto tale argomento si intreccia con il processo tecnico di produzione delle copie che deve presupporre l'esistenza di calchi in gesso o di "cartoni"¹⁸⁵⁷, noti anche dalle fonti letterarie con il termine greco παράδειγμα¹⁸⁵⁸ e talvolta πρόπλασμα¹⁸⁵⁹, cui corrisponde in latino per lo più il termine *exemplar*¹⁸⁶⁰. Nel capitolo riguardante l'i-

¹⁸⁵⁴ Come già sottolineato da Zagdoun 1993.

¹⁸⁵⁵ Si pensi alle note Cariatidi dell'Eretteo, danneggiato durante l'assedio di Atene da parte di Silla e restaurato sotto Augusto, quando evidentemente fu fatto un calco delle statue poi utilizzato per realizzarne le copie, alcune delle quali attestate anche a Pozzuoli.

¹⁸⁵⁶ Landwehr 1985, p. 185.

¹⁸⁵⁷ Sull'esistenza di calchi in gesso per la riproduzione dei rilievi decorativi e narrativi e soprattutto sui "cartoni" vd. EAA, Suppl. II, 5 (1997), s.v. *Trasmissione delle iconografie*, pp. 823-837 (F. Ghedini).

¹⁸⁵⁸ Anguissola 2012, pp. 78-79.

¹⁸⁵⁹ Anguissola 2012, p. 81.

¹⁸⁶⁰ Anguissola 2012, pp. 80-81.

conografia si è posta particolare attenzione alla difformità o alla conformità tra le diverse repliche di uno stesso soggetto e alla loro ricorrenza. La vasta diffusione areale e temporale di alcuni soggetti presuppone l'esistenza di calchi minuziosi e diffusi, che dovevano costituire motivo di ricercatezza e fama per una bottega. Al contrario l'adattamento e a volte la rimodulazione di un soggetto denunciano l'uso di calchi vecchi, usurati o forse anche secondari quand'anche talvolta l'assenza stessa del modello, che di conseguenza comportava repliche in marmo scadenti e di prezzo minore, indice probabilmente di una bottega meno importante¹⁸⁶¹. Questo è il modo in lavorava una bottega di *marmorarii*¹⁸⁶². La tecnica utilizzata per le sculture a tutto tondo e riscontrata in alcuni casi anche per i rilievi è la cd. tecnica a punti, attraverso la quale era possibile riportare le precise corrispondenze tra le sporgenze più importanti e pronunciate del calco in gesso sul blocco di marmo. I segni di questo processo produttivo sono talvolta visibili sulle repliche, come ad esempio sul Discobolo Lancellotti del Museo Nazionale Romano, anche se altri accorgimenti presupponevano l'uso di altre tecniche di misurazione, come il filo a piombo¹⁸⁶³. L'uso di questa tecnica di riproduzione delle copie è per lo più riscontrata e studiata nelle statue a tutto tondo, ma in alcuni casi, come ad esempio un rilievo con ratto di Iole di epoca antonina a Venezia¹⁸⁶⁴, è possibile documentare la presenza di bozze di forma rettangolare con foro nel mezzo, i quali indicano l'utilizzo delle stesse tecniche di produzione. Come per le sculture a tutto tondo¹⁸⁶⁵, anche i calchi dei rilievi, spesso di dimensioni notevoli, dovevano essere costituiti da parti assemblabili, funzionali al trasporto ma anche alla conservazione. Esempi tangibili sono i su menzionati calchi in gesso da Memphis e Begram e le matrici da Sabratha. Va da sé che il processo di riproduzione delle figure di un fregio doveva essere, agli occhi di un artigiano ma anche di un committente, facilmente rimescolabile, sia nell'ottica di una rielaborazione artisticamente caratterizzante da parte dell'artigiano sia in ragione del gusto o della funzione che doveva svolgere la replica. È per questo che con libera iniziativa e su supporti eterogenei si ritrova quella commistione di soggetti, stili e temi che solitamente definiscono "eclettica" l'arte degli scultori neoattici.

Una chiara conseguenza del meccanismo produttivo, che risulta il fattore determinante e allo stesso tempo estremamente difficoltoso e suscettibile di interpretazioni divergenti e arbitrarie, è l'individuazione di procedimenti tecnici peculiari, i quali, qualora enucleati, permettano di attribuire l'opera alla mano di uno stesso artista o, più verosimilmente, all'uso di una bottega. Proprio in ragione della natura impervia e instabile di questo processo a ritroso è necessario evidenziare che questo fattore deve essere il ri-

¹⁸⁶¹ EAA, Suppl. II, 2 (1994), s.v. *Copie e Copisti*, pp. 267-280 (C. Gasparri).

¹⁸⁶² Altre volte definiti *statuarii* o *sculptores*, così come le fonti tramandano. Calabi Limentani 1958; EAA IV (1961), s.v. *Marmorarius*, p. 870-875 (I. Calabi Limentani).

¹⁸⁶³ Sull'argomento vedi soprattutto Touchette 2000. Si veda inoltre per la lavorazione del marmo, che annovera una bibliografia ormai abbastanza vasta: Claridge, Strong 1976; Claridge 1985; Claridge 1988; Pfanner 1988; Pfanner 1989; Claridge 1990; Rockwell 1990; Duthoy-Frel 2000; Palagia 2006; Pfanner 2015.

¹⁸⁶⁴ Sperti 2004. Un elenco di sculture che conservano questo tipo di bozze in Pfanner 1989.

¹⁸⁶⁵ Su questo soprattutto Landwehr 1985.

sultato di una serie di elementi che convergono verso un unico risultato, mentre, qualora ciò non accadesse, le conclusioni raggiunte saranno ragionevolmente intese quali ipotesi. I procedimenti tecnici utilizzati nell'ambito di una medesima officina possono essere peculiari per un linguaggio artistico che, è bene ricordare, si inserisce in un processo e in meccanismo di produzione che utilizza modelli ripetuti spesso nella medesima forma per diverse generazioni. Quello che potremmo definire stile copistico, che qui si tenterà di schematizzare, si deve distinguere dallo stile del modello, vale a dire la cifra stilistica che connota il modello classico o ellenistico cui l'artigiano neoattico si è ispirato, e allo stesso modo dallo stile dell'epoca, vale a dire da quelle particolari tendenze formali e tecniche invalse durante un determinato periodo storico e che permettono agli studiosi di determinare, spesso con difficoltà, l'inquadramento cronologico del manufatto. In questo processo di riconoscimento dei procedimenti tecnici il lavoro più semplice e dal quale è necessario prendere mosse è il confronto tra repliche dello stesso modello, qualora si tratti di un modello replicato più volte. Questo confronto può permettere di mettere in chiaro, per uno stesso periodo cronologico, le divergenze o le conformità di un medesimo prodotto, così da delineare i capisaldi sui quali basare la ricerca di prodotti di una stessa officina. In questo senso risulta importante il dato dimensionale, in ragione della notevole varietà di supporti e repliche di fronte alle quali spesso ci troviamo. Il solo dato stilistico, combinato a quello iconografico, può essere fuorviante rispetto alla differente modulazione di un singolo modello, soprattutto in ragione del discorso legato al meccanismo produttivo, che implica una precisa riproduzione delle misure e dei punti delle singole figure.

Altri elementi concorrono a definire la possibile specializzazione di una "unità di produzione"¹⁸⁶⁶, che, soprattutto nel variegato mercato artistico della fine della *repubblica* e dell'inizio dell'età imperiale, doveva differenziarsi nella produzione di oggetti riconoscibili e compositivamente innovativi. Il primo di questi elementi è indubbiamente costituito dal tipo di supporto, il quale può essere un fondamentale punto di partenza per l'individuazione di *ateliers* composti da scalpellini specializzati in diversi tipi di lavorazione, così come è sicuramente dimostrato ad esempio per la produzione delle statue iconiche, affidate a specialisti della duplicazione di sculture ideali per il corpo e a ritrattisti per la testa. In questo modo si possono spiegare manufatti di altissimo livello tecnico che uniscono fregi figurati a supporti riccamente ornati. Ciò dunque è possibile per supporti più particolari come candelabri, puteali, crateri e basi, che nella sovrabbondanza ornamentale permettono di cogliere sfumature compositive che né l'indagine iconografica né quella stilistico-formale possono fornire. Nel caso delle lastre, quantitativamente le più numerose in Campania, il modulo e la conformazione possono indicare un'impronta peculiare di un'officina, che però è dotata indubbiamente di basi meno solide.

Un secondo elemento è invece il tipo di marmo bianco adoperato. Il tipo di marmo è spesso addotto quale elemento distintivo di una bottega e solitamente si suole

¹⁸⁶⁶ Come definita da Bacchetta 2006, p. 138.

collegare l'origine dello scalpello al luogo di estrazione del marmo. Questo accade per il marmo di Taso, che potrebbe essere il materiale usato da scultori tasi, anche se l'unica firma è di uno scultore di Afrodizia¹⁸⁶⁷, il marmo di Afrodizia, per gli scultori afrodiziadi, e soprattutto il marmo pentelico, quale ulteriore marchio di fabbrica - oltre al "modello" classico e alla firma - degli scultori attici. Ciò è indubbiamente un elemento di un certo interesse che potrebbe ipoteticamente denotare la differenza tra prodotti ateniesi e prodotti locali. La difficoltà, spesso riscontrata, nel riconoscere il tipo di marmo e la possibilità che le maestranze che scolpirono rilievi mitologici in Campania, a Roma o in Italia, pur essendo greci o ateniesi, potessero aver utilizzato un diverso tipo di marmo - ad esempio il lunense¹⁸⁶⁸ o il pario, il quale in epoca adrianea è il marmo prediletto dagli scultori dell'officina dei calchi di Baia, che pure fu formata in età augustea da ateniesi -, comporta l'assunzione di una certa cautela e un certo livello di approssimazione nella valutazione dei diversi processi storici e produttivi di singole o diverse botteghe o scuole artistiche.

In ultima analisi i dati archeologici di rinvenimento possono supportare la ricerca qualora gli elementi addotti siano scarsi o dubbi. Negli ultimi anni sia Alberto Bacchetta¹⁸⁶⁹ che le autrici di *Marmora pompeiana*¹⁸⁷⁰ hanno tentato di servirsi dei dati archeologici per enucleare gruppi omogenei riconducibili a singole botteghe o a singoli artigiani, avvalendosi soprattutto di un particolare assunto legato alla produzione in loco di materiali standardizzati e utilizzati nelle *domus* di ceto medio quali decorazioni ornamentali degli ambienti più significativi della residenza. Nel caso di *Marmora pompeiana* tale deduzione, che comunque ha necessitato di un lungo lavoro attribuzionistico dei numerosi materiali del Museo Archeologico di Napoli, ha fornito il punto di partenza per la connessione tra manufatti, nei quali poi si è cercato di rintracciare punti stilistico-formali di contatto. Lo studio di Bacchetta, che al contrario travalica i confini dei centri vesuviani che forniscono una gran messe di materiali scultorei, ha tentato di definire singoli centri produttivi in luoghi diversi del mondo romano, nei quali la presenza, in quel caso di *oscilla*, è più sporadica, così da mettere in risalto singoli *ateliers*, magari legati a particolari progetti edilizi, ad esempio a Verona o ad Aquileia.

In questo senso la Campania già di per sé è definibile in senso macroscopico quale luogo di rinvenimento, in ragione della ristrettezza dell'area presa in considerazione e in ragione delle deduzioni, che saranno presentate nel capitolo conclusivo, di ordine topografico. Entra dunque in gioco in questo caso un discorso legato alla relazione tra produzione e diffusione che deve necessariamente tener presente il contesto storico e il dato quantitativo. In funzione della determinazione di un'area di diffusione e alla quantificazione e caratterizzazione dei prodotti presi in esame il dato archeologico relativo al rinvenimento può essere utile a definire l'attività di una bottega e la diacronicità della produzione. Logicamente, a differenza di prodotti standardizzati quali gli *oscilla* o

¹⁸⁶⁷ Gasparri 1989a; Gasparri 2005-6.

¹⁸⁶⁸ Sull'argomento vd. Pensabene 2002.

¹⁸⁶⁹ Bacchetta 2006, pp. 134-142.

¹⁸⁷⁰ *Marmora pompeiana* 2008, pp. 265-270.

i *labra* o i trapezofori ecc., i prodotti cd. neoattici, che utilizzano temi mitologici ricercati ed eruditi espressi con particolare perizia tecnica e formale, sono *nobilia opera* che nelle *domus* o nelle ville non hanno che una sola attestazione. In questo caso è l'intera città o l'area topografica a giocare un ruolo nel supporto all'identificazione di singole botteghe e alla diffusione dei loro prodotti.

Note di stile

4.2. Gli esordi

Il primo elemento da evidenziare riguardo ai materiali scultorei a rilievo di soggetto mitologico rinvenuti in Campania è la totale assenza di firme di artisti. Come più volte sottolineato le firme degli scultori alle quali si apponeva l'etnico *Athenaios* furono il segno tangibile dell'origine degli artigiani che produssero le sculture poi vendute sul mercato artistico tra fine II a.C. e II sec. d.C. La firma degli *Athenaioi*, così come quella degli afrodisiadi, era funzionale all'esportazione del prodotto, laddove, di contro, negli stessi prodotti venduti nelle terre d'origine di Atene e Afrodisia l'etnico giustamente non ha senso e non viene apposto¹⁸⁷¹. Al contrario sono presenti alcune iscrizioni che dovevano semplificare il riconoscimento dei soggetti, con chiaro intento didascalico e "culturale": si tratta dei rilievi di Orfeo, Euridice ed Hermes (**cat. 18**), l'unico di questa serie ad avere questa peculiarità, e di Paride ed Elena (**cat. 81**), la cui lettura ha permesso l'identificazione certa dei soggetti - ad esempio *Peitho*. Tuttavia, questa peculiarità, che ad esempio si riscontra sul noto rilievo di Euripide ad Istanbul e che in altri casi si concretizza attraverso particolari espedienti compositivi, quali ad esempio l'aggiunta di figure "didascaliche" come le Muse, non è certamente una prerogativa imputabile ad una particolare bottega né ad un medesimo committente¹⁸⁷².

L'analisi tipologico-iconografica delle produzioni neoattiche a rilievo e le argomentazioni relative all'origine della loro commercializzazione - da distinguersi rispetto alla loro concezione, per la quale, in questa sede si è scelto di riferire all'ambito religioso e votivo - hanno indicato nello scorcio del II sec. a.C. ma soprattutto nel principio del I sec. a.C. l'inizio della presenza di prodotti neoattici in Italia. La Campania pur essendo territorio di antica romanizzazione e meta d'*otium* privilegiata di ricchi patrizi romani a partire dal II sec. a.C. non può ritenersi sede delle prime esportazioni e/o produzioni neoattiche. Di questa prima fase, di certo non capillare ed eterogenea, la Campania annovera unicamente un fregio con *thiasos* dionisiaco, appartenuto alla collezione Carafa ed oggi ai Musei Vaticani (**cat. 38**), la cui peculiare grazia, ritmicità e unicità della

¹⁸⁷¹ Su questo concetto da ultimo Fittschen 2008.

¹⁸⁷² Come erroneamente traspare dalle conclusioni di Napolitano 2013.

composizione hanno conferito al pezzo l'etichetta di "originale", slegato quindi dalla produzione "seriale". Pur escludendosi la possibilità che il rilievo, probabilmente decorazione di una villa di lusso lungo il litorale a Nord di Napoli, sia stato prodotto in loco, si deve comunque ritenere un prodotto attico di una bottega di alto livello tecnico che, con forme connotate da una sobrietà tipica classicistica, elabora un *thiasos* dionisiaco di chiara impronta ellenistica, seguendo modalità esecutive e tecniche proprie degli scultori neoattici. Accanto a questo i due rilievi Loulè (**catt. 33-34**), che la tradizione assegna ad Ercolano ma privi purtroppo di documenti che ne attestino il rinvenimento, sono la prima testimonianza di prodotti neoattici che seguono fedelmente sia nello schema compositivo delle figure sia nella morfologia del supporto il modello tardo-ellenistico. Anche in questo caso i rilievi Loulè devono annoverarsi tra i primi prodotti esportati in Italia negli anni immediatamente precedenti all'inabissamento della nave di Mahdia e si possono agevolmente configurare come prodotti attici sia per il marmo pentelico sia per la freschezza interpretativa del classicismo. Essi sembrano avere alcuni punti in comune con la replica delle *Nikai* tauroctone della balaustra del tempietto di Atena *Nike* agli Uffizi di Firenze, anch'essa databile in questi anni: i tre rilievi condividono l'altezza prossima delle lastre - 68 cm quella di Firenze, 71 cm quelle Loulè -, la vibrante muscolatura, tesa per gli sforzi compiuti e soprattutto la resa ritmica ma dotata di armonica flessuosità delle vesti, mentre sembra alquanto sorprendente l'impostazione di *Hesperos* del rilievo tipo B e della *Nike* di destra, per la posizione sia delle gambe che delle braccia.

Al confine tra questa prima fase e la successiva si pone invece il rilievo con persuasione di Elena appartenuto alla collezione Carafa di Noja di provenienza incerta, che in questa sede è preso in considerazione, supponendo una provenienza dalla Campania. Il rilievo risulta una rielaborazione ellenistica di un modello probabilmente di fine V sec. a.C. attestato in due repliche che, non a caso, sono strutturalmente e stilisticamente analoghe e pertanto devono attribuirsi ad una medesima bottega, nella quale, in via del tutto ipotetica, fu aggiunto al modello la figura di *Peitho* sulla sinistra. Si tratta di un rilievo dei Musei Vaticani, proveniente dagli *Horti* di Asinio Pollione, che a differenza del rilievo di Napoli è in peggiori condizioni di conservazione e aggiunge sulla destra una statua di Apollo, mentre un terzo frammento probabilmente inquadrabile nello stesso arco cronologico è conservato a New York e replica solo la figura di *Peitho*. D'altronde nelle altre repliche note del modello la figura della divinità della persuasione lascia il posto ad un'eclettica giustapposizione di Muse, che nulla hanno a che vedere con il modello originario e costituiscono il frutto di una composizione ampliata in funzione della collocazione su una superficie cilindrica quale il cratere e il puteale.

4.3. L'età tardo-repubblicana

È però a partire dalla metà del secolo che si può riconoscere il vero inizio della

circolazione di materiali neoattici in Campania a scopo, soprattutto ma non esclusivamente, decorativo. D'altronde le più importanti residenze di lusso della costa, di cui nel capitolo precedente si è passata in rassegna una piccola parte, sorgono intorno agli anni centrali del I sec. a.C., probabilmente in seguito allo stabilizzarsi della situazione politica conseguente alla guerra sociale. I prodotti che circolano in Italia e di conseguenza anche in Campania hanno la caratteristica di rispondere fedelmente al repertorio canonico neoattico, pur combinando in maniera libera e autonoma i diversi soggetti, che afferiscono sia all'epoca classica di V e IV sec. a.C. sia alle nuove elaborazioni di stampo ellenistico. Accanto a questi manufatti, con ogni verosimiglianza prodotti ad Atene ed importati in Italia, come dimostrano le lettere più volte citate di Cicerone, dovevano svilupparsi anche prodotti locali realizzati da maestranze poco esperte nel campo della scultura a rilievo di soggetto mitologico, che possono forse spiegare la presenza di alcune sculture, lontane dalla cifra stilistica tipica degli scultori greci, come ad esempio i rilievi di Miseno e il rilievo con commediografo.

Tra i prodotti più antichi è annoverabile il cratere a volute della Villa di San Marco a Stabia (**cat. 7**), che, portatore di una particolare iconografia legata al mondo dionisiaco, quale la *Rundtanz* di Pan e le Ninfe in stile arcaistico, poco nota in Italia poiché probabilmente prodotto privilegiato del mercato votivo, presenta caratteri peculiari nella realizzazione del supporto e criteri stilistico-formali tali da definire una maniera artistica. L'elemento distintivo di questa bottega, che utilizza verosimilmente sempre il marmo pentelico, almeno per tutti gli esempi che saranno di seguito menzionati, è l'utilizzo di una versione particolarmente elaborata di supporti, che in questo caso noi possiamo leggere nel cratere a volute, di stampo ellenistico, il cui esempio più noto è indubbiamente il cratere bronzeo di Derveni¹⁸⁷³. Tra la spalla e il campo figurato è un motivo a treccia incavata. Questa particolare conformazione del vaso, che tenta di tradurre in marmo elementi tipici dei prodotti metallici attraverso una resa cesellata e levigata dei particolari, risulta un'espressione peculiare di una bottega, non per la forma del vaso, diffusa in epoca ellenistica sia in metallo sia in ceramica, ma per la particolare distribuzione degli ornati. Tali elementi ricorrono su un cratere a Villa Borghese¹⁸⁷⁴, decorato con *Manteltänzerinnen* e *Pyrrhichistai*¹⁸⁷⁵, il quale rispetto all'esemplare campano è più piccolo. Ciò si può notare soprattutto dallo spessore del collo e dalla sua decorazione, più semplice e meno raffinata, laddove le foglie del tralcio vegetale sono rese con maggiore approssimazione per tentare di colmare uno spazio più ristretto. A questo si aggiunge anche una maggiore plasticità del rilievo che collide con la generale impostazione dell'ornato del vaso improntata ad una delicata e raffinata eleganza.

Ad un'analisi più approfondita i due crateri dimostrano affinità stilistico-formali nella lavorazione del fregio figurato. L'altezza dei personaggi per entrambi è affine, tra 20 e 22 cm, con l'unica differenza costituita dallo spessore del fregio, che nella generale

¹⁸⁷³ Grassinger 1991, pp. 44-53; sul cratere di Derveni: Tiverios 2008 (con bibl).

¹⁸⁷⁴ Vd. capitoli 2.6 e 2.16.

¹⁸⁷⁵ L'attribuzione ad una medesima bottega per questi due crateri è accennata in Grassinger 1991, pp. 80, 114 nota 7.

ristrettezza del cratere di Villa Borghese, comporta una disarmonica convergenza delle figure e della treccia posta a cornice del fregio. Le figure sono rese in modo peculiare e difficilmente riscontrabile in altri prodotti: stagliandosi dallo sfondo attraverso una decisa plasticità, i corpi dei personaggi, tutti afferenti alla sfera dionisiaca, risultano sempre leggermente espansi, mentre sembra peculiare la resa sfumata, quasi sfuggente, dei profili e dei particolari, le muscolature sono solo sbazzate e i passaggi di piano delicati. Così anche la percezione delle pieghe dei panneggi e delle ciocche dei capelli è affidata a delicati chiaroscuri, acuiti dalle venature e dalla lucentezza del marmo pentelico, oltre che da una raffinata levigatura delle superfici. Questo medesimo linguaggio artistico e la medesima cifra stilistica si possono rintracciare anche sulla cd. "olla" di Broadlands¹⁸⁷⁶, che, seppur ampiamente integrato, conserva ancora traccia dell'originaria forma di cratere a volute. La parte antica è quella inferiore, dove si vedono ovoli allungati, mentre del fregio, brillantemente ricostruito dalla Grassinger, rimangono pochi elementi. Tra i soggetti rappresentati ritroviamo la *Rundtanz* di Pan e le Ninfe, accompagnati da due musicanti, di cui la suonatrice di flauto è la medesima del cratere di Napoli, e due *choròs* di Ninfe, uno dei quali è riproposto sul cratere di Villa Borghese. Sorprende soprattutto, oltre alle affinità stilistico-formali e dimensionali dei soggetti - le figure sono alte, nella ricostruzione a restauro 18 cm -, la riproposizione quasi identica della scena di Pan e le Ninfe e la conformazione, altrove non attestata, della roccia centrale, intorno alla quale si svolge la danza circolare, resa con una superficie liscia solcata da due linee parallele. Rispetto ai due prodotti precedenti si vede, però una maggiore cura del dettaglio, figure più snelle e maggiormente separate dallo sfondo, che denotano esiti più recenti della stessa bottega, forse inquadrabili nella prima età augustea.

Un altro cratere a volute di stessa conformazione e decorazione ornamentale potrebbe fornire la possibilità di dare un nome ad uno degli scultori attivi in questa bottega: si tratta del cratere firmato da *Sosibios* e conservato al Louvre di Parigi¹⁸⁷⁷. L'altezza complessiva del vaso è più prossima al cratere di Villa Borghese - 76 cm -, mentre l'altezza delle figure - 20-21 cm - è in linea con le altre già analizzate. L'ornato vegetale ripete fedelmente il modello proposto sul cratere di Napoli, ma anche nel caso del cratere di *Sosibios* il collo è più corto e i tralci vegetali sono resi in modo più secco e meccanico, che ricorda l'ornato del cratere di Villa Borghese. La decorazione figurata, priva di un'ultima levigatura o forse pervenutaci parzialmente abrasa, rispecchia gli stessi criteri stilistico-formali dei crateri precedenti, accentuando, se possibile, la plasticità e la pastosità dei panneggi. I soggetti rappresentati rientrano nella sfera dionisiaca, testimoniando per di più l'uso di modelli legati alla medesima tradizione dei soggetti riprodotti sugli altri due crateri: sono infatti rappresentati il Satiro flautista, legato al Satiro con pelle ferina del cratere di Napoli, la suonatrice di cetra, legata alla suonatrice di flauto dello stesso cratere di Napoli e un *Pyrrhichistes* della stessa serie del cratere di Villa Borghese. A questi si aggiungono Menadi danzanti e due figure rese in stile arcaistico,

¹⁸⁷⁶ Vd. capitolo 2.6.

¹⁸⁷⁷ Vd. capitoli 2.3.7, 2.5, 2.15, 2.16.

Hermes e Artemide, affrontate e inframezzate da un altare.

Alla stessa bottega si deve inoltre attribuire un altro cratere, la cui pesante integrazione snatura la conformazione delle anse che in origine dovevano probabilmente essere a volute. Per il resto l'altezza del vaso - 76 cm - e delle figure sono conformi allo standard dei crateri finora visti (con l'eccezione del cratere di Napoli che è più alto), ma di contro si assiste ad una ulteriore variazione nella decorazione vegetale del collo, che, in questo caso, si estende fino alla spalla, sostituendo, pertanto, gli ovoli allungati. Un intero lato del vaso è perduto ed è stato integrato con una superficie liscia, mentre le figure preservate attestano l'utilizzo di modelli ellenistici liberamente combinati ma sempre legati al mondo dionisiaco, quali un Satiro che trasporta un otre, un Satiro flautista, un Satiro con timpani e una Menade danzante. Inoltre si potrebbe aggiungere un frammento di cratere a volute di Copenaghen¹⁸⁷⁸, che soprattutto nei volti ricorda il linguaggio della bottega.

Seguendo questo schema interpretativo si potrebbero in via ipotetica assegnare alla stessa bottega altri prodotti realizzati sempre su supporti particolarmente elaborati, che presentano scelte compositive e formali molto simili. Un frammento di cratere a volute del Museo Gregoriano Profano¹⁸⁷⁹ conserva parte della spalla, decorata con ovoli allungati, e parte del collo, ornato con tralci di vite, mentre sul fregio figurato si osservano un Pan e un Satiro danzanti. Le figure di dimensioni maggiori - conservate fino a 25 cm - rispetto a quelle viste finora sono ancora più curate nei dettagli ma sembrano mantenere l'impostazione di base della bottega improntata a una plasticità espansa e soprattutto a profili sfumati e sfuggenti, leggermente chiaroscurali. Sempre ad orizzonte più recente potrebbe appartenere un *calathus* dei Musei Capitolini¹⁸⁸⁰, nel quale alcune figure, di altezza maggiore, riproducono i modelli proposti sul cratere di Londra. In special modo il Satiro flautista sembra ricordare la morbida e sfumata plasticità dei crateri su menzionati, alla quale però si abbina una maggiore incisività della linea di contorno. Il vaso inoltre utilizza lo stesso *kyma* lesbio visibile sull'orlo dei crateri.

Sarebbe inoltre suggestivo collegare alla stessa bottega la base con scena di vendemmia proveniente da Pozzuoli, già in Palazzo Francavilla (**cat. 39**). Come negli ultimi casi citati la dimensione dei soggetti, ispirati ad una tradizione ellenistica, di cui esistono repliche anche in ceramica¹⁸⁸¹, è maggiore rispetto ai crateri e la datazione sembra anche più recente. Si nota però l'utilizzo di una simile cifra stilistica volta ad esaltare le masse chiaroscurali dei personaggi, ritratti in particolari movimenti, così da accrescerne la visione d'insieme. I volti quasi impercettibili, come le capigliature sono un tutt'uno con i corpi dal volume quasi "impressionistico". Fa da contorno un'ornamentazione insolitamente elaborata del supporto: alla cornice superiore semplicemente modanata fa da *pendant* quella inferiore decorata con perline e astragali e un *kyma* lesbio del tutto simile a quello visto finora sugli orli dei crateri a volute, mentre sullo zoccolo di base

¹⁸⁷⁸ Inv. 1494. Grassinger 1991, pp. 167-169, n. 11.

¹⁸⁷⁹ Inv. 10394. Grassinger 1991, pp. 209-210; Sinn 2006, pp. 222-224, n. 81.

¹⁸⁸⁰ Inv. Albani D6. Grassinger 1991, pp. 188-189, n. 31.

¹⁸⁸¹ Vd. capitolo 2.5.

compare un motivo a meandro, che già di per sé richiama una moda invalsa in epoca augustea¹⁸⁸². D'altronde questo stesso tipo di base è riproposto unicamente in un esemplare di Copenaghen, sul quale ancora una volta ritornano tematiche dionisiache che sfruttano modelli assimilabili a quelli già visti in precedenza, poiché *Pyrrhichistai*, qui rielaborati in forma di Cureti/Coribanti, si alternano a *Manteltänzerinnen* esattamente come è osservabile sul cratere di Villa Borghese. Lo stile qui però ha raggiunto forme pienamente augustee, che si stagliano nettamente dal fondo con forza e con virtuosismi e manierismi delle vesti, che denotano diverse tendenze artistiche. Tuttavia in alcuni tratti si osserva ancora qualche elemento che richiama la pastosa plasticità dello stile della bottega qui analizzata, che potrebbe denotare uno stadio più avanzato della stessa officina. Lo stesso discorso vale per un'altra base di stesse dimensioni e medesimo partito ornamentale, oggi conservata a Villa Albani¹⁸⁸³, che propone oltre a Dioniso ed altre figure della stessa sfera, il *choròs* di tre Ninfe già visto nell'"olla" di Broadlands.

Le caratteristiche della bottega individuata si possono dunque sintetizzare come segue. Operante a partire dal terzo quarto del I sec. a.C. in Italia, utilizza il marmo pentelico e, specialmente in una prima fase, propone soggetti desunti dalla tradizione classica di IV sec. a.C., come *Pyrrhichistai*, Ninfe dei due tipi più diffusi e per due volte sperimenta un motivo, quale la *Rundtanz* di Pan e le Ninfe, abbinata ad una suonatrice di flauto, che è soprattutto diffusa in Grecia orientale. Si nota quindi la predisposizione verso un repertorio figurativo improntato a tematiche dionisiache piuttosto fedeli ai modelli originari ma allo stesso tempo ricercate. Dal momento che ad ora non è stato possibile rintracciare materiali della stessa officina su lastre, si può ipotizzare che la lavorazione di questi supporti, particolarmente elaborati nella conformazione e nell'ornamentazione, fosse un elemento distintivo della bottega, anche se logicamente è da escludersi un'esclusiva lavorazione di soli crateri. D'altronde però se si ammettesse il collegamento tra i crateri a volute e il *calathus* e le basi, si potrebbe pensare da un lato ad una particolare propensione verso la produzione di oggetti funzionali nell'arredo domestico e dall'altro ad una evoluzione nel repertorio figurativo. Infatti nelle basi e nel *calathus* si è notato come il repertorio mantenesse alcuni elementi della tradizione classica come le Ninfe, ma si concentrasse maggiormente su gruppi dionisiaci più legati ad una tradizione ellenistica. La bottega, indubbiamente composta da ateniesi, come prova la firma di *Sosibios* su uno dei suoi prodotti, è difficilmente localizzabile, anche se l'esclusiva diffusione italica tra Campania e Roma farebbe pensare alla possibilità di uno stanziamento in *loco*.

In linea con questi prodotti, specialmente per quanto riguarda l'elaborato impianto ornamentale è un bell'altare in marmo pentelico rinvenuto a Pozzuoli nell'area del cd. Tempio di Augusto. Lo zoccolo, di forma arrotondata, presenta una decorazione a treccia e un bordo inferiore decorato con *blattkyma* composto da una doppia fila di foglie lanceolate, mentre quello superiore non è conservato. Il tipo di altare non è molto cono-

¹⁸⁸² Polito 2002.

¹⁸⁸³ Vd. capitolo 2.6.

sciuto nella documentazione archeologica nota, poiché ricorre solo in un esemplare a Grayswood, nel quale tra l'altro compare un'altra figura, un po' anomala, di Dioniso arcaistico¹⁸⁸⁴, in un altro a Palazzo Doria Pamphilj¹⁸⁸⁵ e su un altare già a Capri in collezione Coleman con Satiri e Menadi¹⁸⁸⁶, nei quali si ritrovano però diversi motivi ornamentali, mentre su un puteale dei Musei Capitolini ricorre lo stesso tipo di ornamentazione¹⁸⁸⁷, stilisticamente affine all'altare di Pozzuoli. Dal punto di vista compositivo anche questi due altari, di dimensioni simili, mostrano figure desunte dalla sfera dionisiaca, e, nel caso dell'altare di Grayswood, anche un Dioniso arcaistico. Seppure in questo caso si possono segnalare alcune notazioni simili nella trattazione dei panneggi, tubolari e spesso schematiche, e nel profilo delle figure snelle e scolpite a bassissimo rilievo, non si riescono ad evidenziare elementi peculiari dal punto di vista stilistico-formale, anche e soprattutto a causa del cattivo stato di conservazione della superficie dell'altare da Pozzuoli. Un elemento che indica una certa peculiarità è sicuramente individuabile nell'*horror vacui*, che porta lo scultore ad una composizione serrata e all'aggiunta di tre diversi alberi per dividere le scene.

Nello stesso arco cronologico altri prodotti sono attestati in Campania quali conseguenze probabilmente di singole esportazioni poiché non si legge alcun filo conduttore, né è possibile definirne un linguaggio comune rispetto ad altri prodotti simili. Ad esempio un rilievo con commediografo seduto e tre rilievi rinvenuti in due diverse ville di Miseno testimoniano forse il primo risultato del lavoro di botteghe locali. Il marmo bianco molto poroso e a grana media, forse lunense, è utilizzato per produrre lastre di medie dimensioni, sulle quali sono scolpiti soggetti connotati da una forte innovatività cui corrisponde una resa plastica sommaria e poco raffinata. Il rilievo di commediografo proveniente da Pompei potrebbe configurarsi come l'esperimento aulico di un artigiano che tra la fine della repubblica e l'inizio dell'età augustea era solitamente impegnato in lavori di minor impegno, come gli *oscilla*. Allo stesso modo i rilievi di Miseno, sicuramente prodotti di una stessa bottega, sembrerebbero far parte della decorazione di un unico allestimento, laddove, di contro, sono stati rinvenuti nell'area di due ville poste sui bacini opposti del porto di Miseno. La caratteristica comune delle figure, che fa propendere verso una datazione entro il terzo quarto del I sec. a.C., è quella di avere forme sottili e allungate, piuttosto piatte e poco curate nei dettagli. I due pezzi condividono anche il medesimo peculiare tipo di lastra che presenta su tutti e quattro i lati una cornice squadrata, mentre solo sui lati destro e sinistro si aggiunge una gola. Nei prodotti neoattici non si trovano simili modi di definire la cornice, ad eccezione di alcuni rari esemplari come un candelabro comparso nella casa d'aste Sotheby's nel 2015¹⁸⁸⁸, il quale arricchisce le cornici dei quadri figurati con gole sui lati destro e sinistro; un rilievo anfiglifo rinvenuto in via Flavia a Roma mostra su uno dei due lati due Satiri, resi secondo

¹⁸⁸⁴ Dräger 1994, pp. 193-194, n. 14.

¹⁸⁸⁵ Dräger 1994, pp. 240-241, n. 78.

¹⁸⁸⁶ Touchette 1995, n. 1.

¹⁸⁸⁷ Golda 1997, p. 96, n. 39.

¹⁸⁸⁸ Sotheby's 2015, n. 58.

elementi formali simili ai rilievi di Miseno, e la cornice è del tutto identica, poiché presenta un listello liscio su tutti i lati (quello inferiore più spesso), mentre solo sui lati destro e sinistro una gola; un rilievo frammentario, inoltre, del Museo di Napoli con Ares arcaistico (**cat. 40**), di cui si è perso il preciso luogo di provenienza ma probabilmente rinvenuto nell'area a Pozzuoli, denota l'utilizzo di una simile lastra, sebbene manchi il bordo superiore. Infatti essa presenta una gola sul lato sinistro e il quadro doveva essere composto da due figure. Come è stato già notato in relazione al discorso sulla funzione delle lastre, i rilievi decorativi ridotti in quadri presentano solitamente soggetti paesistici¹⁸⁸⁹ e le pitture pompeiane mostrano simili cornici, sempre con gole su tutti i lati, per i *pinakes* che ornano i giardini¹⁸⁹⁰. Non a caso forse il rilievo di Roma è anfiglifo, aveva sul lato posteriore un rilievo con maschere e fungeva dunque da *stylopinax*. Lastre di questo genere saranno comuni nelle produzioni neoattiche soprattutto in epoca antonina, su alcuni rilievi del relitto del Pireo e su uno degli *Ikariosreliefs* da Efeso. È probabile tuttavia che l'uso di decorare le lastre con gole sia invalso nelle botteghe che lavoravano candelabri, molto spesso decorati da cornici simili con gole su tutti i lati e proprio il caso del candelabro comparso in Sotheby's può essere significativo in questo senso. Inoltre i capelli sono resi a grosse ciocche leggermente arcuate e i volumi sono resi con un sottile chiaroscuro, con pochi essenziali passaggi di piano. La scelta dei soggetti d'altronde sembra peculiare, dal momento che non si scelgono Satiri noti nel repertorio figurativo tipico di quest'epoca ma si ricorre a soggetti liberamente reinterpretati e inseriti in quadri ben delineati, costituiti da due figure in danza.

Un pezzo eccezionale, purtroppo fortemente frammentario, è il cratere di Capua. Si tratta di uno dei pochi elementi d'arredo di lusso di produzione neoattica rinvenuti in città, i quali si collocano nel terzo quarto del I sec. a.C., specchio evidentemente del prestigio e dell'importanza assunti dalla città in quest'epoca di transizione tra l'epoca di Cesare e quella di Augusto. Già la conformazione del cratere, del tipo a calice, si distingue per la poca convessità del corpo e per la mancanza di definizione dell'orlo, mentre in prossimità delle anse le *appliques* sono a testa di Sileno barbato, dello stesso tipo di quelle proposte sul cratere tipo Borghese¹⁸⁹¹. Si conserva, di contro, un frammento di applique che doveva presumibilmente far coppia con una testa di Sileno e che è conformata come una testa arcaistica, con una corona di boccoli disposti su due file, talmente rara da non trovare alcun confronto. La forma e le dimensioni del cratere permettono di istaurare un significativo parallelo con il cratere Finley di Atene¹⁸⁹², datato intorno alla metà del I sec. a.C., sul quale è rappresentata una bella versione a rilievo del mito di Atena e Marsia. I due crateri, entrambi in marmo pentelico, condividono anche alcuni tratti stilistico-formali che, soprattutto nelle produzioni di I sec. a.C., a mio parere sono peculiari di un'officina di livello medio. Le figure sono poco commisurate alla dimensione della superficie disponibile del vaso ed occupano tutto lo spazio. Presentano

¹⁸⁸⁹ Froning 1981, pp. 1-10; Lehmann 1996, pp. 156-160; Micheli 2004, p. 86.

¹⁸⁹⁰ Su questo vd. Ciarallo, Giordano 2012, pp. 330-335.

¹⁸⁹¹ Grassinger 1991, fig. 221.

¹⁸⁹² Grassinger 1991, pp. 156-157, n. 2.

inoltre una plasticità particolarmente espansa e una resa delle pieghe dei panneggi e delle ondulazioni dei capelli molto ampia e spesso ridondante. Il panneggio della Menade con cetra sembra avere addirittura pieghe tubolari, che terminano con una forma a "cuore". Sorprende inoltre la resa della capigliatura delle Menadi affrontate e danzanti, le quali hanno due bande molto voluminose annodate sulla nuca e desinenti in una coda, le cui ciocche sono rappresentate lungo una linea orizzontale e a *zig-zag*, mentre la calotta, fortemente ribassata rispetto alle bande laterali è lasciata quasi liscia. Un accorgimento tecnico piuttosto curato è la resa della diversa profondità delle parti del corpo ottenuta attraverso il maggiore o minore oggetto del rilievo. Un particolare risalto è dato alla muscolatura e ai volti, resi con vigore e con una vena di *pathos* trasmessa in tutte le linee del corpo. D'altronde l'analisi iconografica del cratere di Capua ha dimostrato la particolare propensione dei soggetti verso modelli di stampo ellenistico, per lo più unici nel repertorio ellenistico-romano finora noto o in parte attestato solo a partire dall'epoca medio-imperiale sui sarcofagi. L'adozione di tali modelli potrebbe quindi designare l'appartenenza ad una stessa bottega, come è il caso del frammento di cratere rinvenuto ad Ostia che riproduce in forme del tutto identiche l'anomalo Pan nascente dalla roccia¹⁸⁹³. Si tratta per il cratere di Capua, soprattutto a fronte del ritrovamento di Ostia, del prodotto eclettico di una bottega che ha creato modelli nuovi, desunti da tradizioni ellenistiche ma rielaborati per creare uno svolgimento narrativo ma anche ritmicamente cadenzato di un episodio mitico legato al mondo dionisiaco.

Nell'orizzonte della stessa epoca, vale a dire il terzo quarto del I sec. a.C., altri prodotti sembrano simili al cratere di Capua e denunciano, se non proprio una stessa mano, un particolare modo di interpretare la rappresentazione mitologica, solitamente improntata, in questo periodo, a un forte accento classicistico. Le forme delle figure e la resa dei panneggi sembrano molto simili in un cratere dei Musei Capitolini, proveniente dall'area del Quirinale, nel quale è rappresentata una danza orgiastica di Satiri e Menadi¹⁸⁹⁴. Si deve inoltre menzionare un *calathus* dei Musei Vaticani¹⁸⁹⁵, sul quale è riprodotto un *thiasos* dionisiaco. In questo caso soprattutto la resa della capigliatura della Menade con timpano e le pieghe tubolari e rigonfie sono assolutamente assimilabili al cratere di Capua, confortando l'ipotesi che i crateri siano stati prodotti da una medesima officina. In tutti gli esempi citati, compreso il cratere di Capua, le figure sono di dimensioni simili, oscillanti tra i 32 e i 36 cm, così come il tipo di marmo, il pentelico, e la forma dei vasi, anche nel caso del *calathus*, sono pienamente assimilabili. Una base circolare dei Musei Vaticani¹⁸⁹⁶, purtroppo molto rovinata, presenta un Satiro e una Menade danzanti, che osservando la resa delle pieghe dei panneggi, in special modo le reiterate terminazioni a "cuore" del chitone della Menade, sembra rispondere agli stessi stimoli e alla stessa impronta tematica di questa bottega.

Pertanto nel cratere di Capua si deve individuare il prodotto di una bottega pro-

¹⁸⁹³ Museo Nazionale Romano, inv. 4203. Cohon 1992, p. 329, n. *Appendix II.2*.

¹⁸⁹⁴ Inv. 325. Grassinger 1991, pp. 194-195, n. 35.

¹⁸⁹⁵ Inv. 2618. Grassinger 1991, pp. 206-207, n. 46.

¹⁸⁹⁶ Inv. 5148. Dräger 1994, pp. 244-245, n. 83.

tabilmente attica e attiva ad Atene, se è vero che il cratere Finley appartiene a questo gruppo, che lavora il marmo pentelico e tratta, in un peculiare linguaggio artistico, temi afferenti alla sfera dionisiaca ma per lo più di stampo ellenistico e in buona parte di propria innovativa concezione. La propensione per la rappresentazione di soggetti improntati ad un forte dinamismo e legati a tematiche dallo svolgimento narrativo ha probabilmente fatto preferire la produzione di oggetti quali crateri, basi circolari e puteali, rispetto alle lastre.

4.4. *L'età augustea*

L'epoca augustea segna per la Campania, ma in generale per il mondo romano, la massima espressione ed espansione delle botteghe di produzione di materiali con rilievi a soggetto mitologico di origine neoattica. Sarebbe impossibile non ritenere già a priori che l'incremento della produzione e il favore tributato dall'imperatore al repertorio mitologico greco quale veicolo ideologico del messaggio politico del nuovo regime non abbiano comportato un trasferimento degli scultori attici su suolo italico. È in questa stessa epoca che scultori greci lavorano al servizio dell'imperatore e mettono a disposizione della sua politica figurativa le proprie conoscenze e i propri modelli, con l'obiettivo di creare un linguaggio comune all'arte "ufficiale" e all'arte sacra e ornamentale. I prodotti delle officine neoattiche passano dalla committenza quasi esclusivamente privata - se si esclude infatti il solo caso dell'altare di Pozzuoli, verosimilmente collocato in luogo sacro - ad una committenza privata e pubblica, spesso identificabile nella stessa personalità politica che commissiona per sé e per la propria città oggetti dall'alto valore ideologico. La documentazione archeologica della Campania mostra un'eterogeneità imputabile all'attività di numerose botteghe, che in alcuni casi, anche se solo ipoteticamente, devono collocarsi in Campania stessa, forse a Pozzuoli, come la bottega dei calchi di Baia ha potuto testimoniare per la plastica a tutto tondo, oltre probabilmente a Roma e Atene. Queste produzioni erano improntate ad un forte classicismo trattato però con una certa libertà, spesso sfocia in composizioni difficilmente etichettabili semplicemente come "eclettiche", poiché seguendo la stessa cifra stilistica si assiste alla creazione di nuovi modelli, dotati di un'originalità tale da sottintendere la presenza di scultori di notevole spessore. Ciò però non esclude la ripetizione di modelli noti già nel repertorio neoattico canonico, che però risultano decisamente meno diffusi. In questi termini si può forse già leggere una distinzione tra produzione locale, nella quale la committenza, di rango sociale e politico elevato, ha un peso notevole nella concezione stessa del prodotto e la produzione attica o greca in generale, nella quale si ripetono, in maniera spesso anche accademica, gli stessi modelli.

Una chiara espressione di questi concetti riguarda i cd. rilievi deliati, che, nella loro versione più recente, riproducono Apollo, Artemide e Latona di fronte a *Nike* all'in-

terno di un'ambientazione sacra che una consolidata tradizione di studi riconosce quale riproduzione del Palatino, e in particolare del tempio di Vittoria e del santuario di Apollo Palatino¹⁸⁹⁷. A fronte dei numerosi esemplari della serie in questa versione precisamente circoscritta all'epoca augustea, in Campania si conoscono unicamente due repliche (**catt. 68, 79**), che nonostante i limiti, in un caso territoriali, poiché rinvenuto fuori dai limiti precisamente geografici della Campania antica, nell'altro "documentali", poiché il rilievo è disperso e noto solo da un disegno, sono stati inseriti in questa rassegna. Il rilievo da Capri, rinvenuto sul finire del Settecento sul colle del Castiglione, è l'unica testimonianza comprovata dell'uso privato veicolato dall'ideologia politica imperiale di questo tipo di raffigurazione, dal momento che Capri a partire dal 29 a.C. divenne *patrimonium principis* e, di conseguenza, proprietà privata dell'imperatore Augusto, il quale fece costruire ville d'*otium* in funzione dei suoi soggiorni sull'isola. Che il frammento di Pietralcina sia collegabile o meno a Vedio Pollione, personaggio della cerchia augustea che lì aveva delle proprietà¹⁸⁹⁸ non fa che avvalorare quanto detto. Un'indagine sui rilievi di questa versione relativa alle botteghe, che però esula da questo studio, potrebbe indubbiamente dimostrare che, vista la strettissima affinità dimensionale, compositiva e stilistica dei diversi esemplari, soprattutto quelli integri, furono prodotti da un'unica officina urbana, attiva nell'arco di circa una generazione e posta al servizio dell'imperatore. In questo modo si potrebbe spiegare la ristretta presenza in Campania di un prodotto così significativo.

D'altronde nella stessa epoca augustea viaggiano in Campania anche versioni differenti dello stesso modello, delle quali la più antica, forse di fine II sec. a.C., è costituita da due rilievi, entrati nel circolo collezionistico nel Settecento e di dubbia provenienza. Il primo, oggi a Cleveland (**cat. 71**), proviene quasi certamente da Capua, mentre il secondo, oggi al British Museum fu presumibilmente acquistato da Sir William Hamilton sul mercato antiquario di Napoli (**cat. 83**). Entrambi presentano Apollo citaredo, abbigliato in due modi diversi, di fronte a *Nike* libante. Il rilievo di Capua mostra una versione nella quale Apollo è ritratto secondo modalità pienamente arcaistiche, con *himation* che si avvolge diagonalmente intorno alla spalla sinistra e trova forti analogie con un frammento del Museo Barracco, pure di epoca augustea, che ripete lo stesso trattamento del panneggio di Apollo con lunghe linee dritte e fortemente marcate, quasi metalliche e la stessa delicatezza della figura di *Nike*. La capigliatura di Apollo risulta poi molto caratteristica e non documentata su altri rilievi dello stesso genere, mentre la resa stilistica delle ciocche sulla calotta attraverso solchi ondulati piuttosto profondi è una caratteristica dell'officina che lavorò i quattro rilievi dell'Area Sacra Suburbana di Ercolano, di cui si parlerà in seguito, ma le dimensioni minori non consentono di prendere una posizione certa in merito. Il secondo esemplare si caratterizza invece per una cornice architettonica molto elaborata, composta da colonne sormontate da capitelli e da un epistilio, che ricorda i rilievi votivi greci di IV sec. a.C. La riproduzione sia stilistica

¹⁸⁹⁷ Vd. capitolo 2.3.1.

¹⁸⁹⁸ Su questo Adamo Muscettola 1996.

che formale di questo rilievo rispecchia esattamente le produzioni urbane con ambientazione architettonica, configurandosi pertanto come una *Umbildung* di quel modello, ad esso ispirato anche stilisticamente. Alcuni tratti in comune si notano anche con un candelabro sempre con triade deliaca¹⁸⁹⁹, che d'altronde già Cain ha associato alla stessa mano che lavorò il candelabro a Copenaghen ma dichiarato proveniente dalla Campania (**cat. 78**)¹⁹⁰⁰. L'Apollo che compare invece sul candelabro da Pompei (**cat. 13**), abbinato ad una *Umbildung* della *Nike* e ad una sacerdotessa, può forse interpretarsi come interpretazione autonoma del modello augusteo e nella sua particolare formulazione stilistica trova un'altra attestazione in un candelabro di San Pietroburgo¹⁹⁰¹.

Altre tracce di artigiani che lavorarono al servizio dell'imperatore si possono e si devono scorgere nei pochi e segmentati dati provenienti dalle ville capresi, che, per il loro particolare *status*, delineano le tendenze artistiche dell'imperatore. L'esemplare più significativo in questo senso è costituito dalla base, forse per candelabro o per altare, appartenuto anch'esso a Hamilton e proveniente da Capri (**cat. 66**). I primi elementi distintivi sono costituiti dagli elementi d'ornamento e dalla forma dell'altare: infatti gli angoli bassi sono ornati da sfingi, in parte restaurate come quelle degli angoli alti, mentre i riquadri hanno una fila di perline intorno alla cornice; l'altare è di forma quadrangolare ma con base quadrilobata. Come già osservato da Adamo Muscettola¹⁹⁰², l'altare potrebbe far parte di una serie di basi, tra le quali si deve inserire un esemplare a Monaco¹⁹⁰³ dove al posto delle sfingi vi sono grifi e sulle quattro facce sono rappresentati due volte Hermes e due sacerdotesse. Si può ipotizzare che Augusto affidasse a stesse botteghe i programmi propagandistici legati alle immagini, come è già stato dimostrato per gli altari compitali¹⁹⁰⁴. In questa bottega, che lavora evidentemente prodotti di destinazione sacra, anche se di ambito privato, che conciliano la tradizione figurativa romana tradizionale, legata a rappresentazioni di sacrifici e sacerdoti, con la mitologia e il repertorio iconografico greco. Alla stessa officina, probabilmente urbana si deve legare la base con *quindecimvir* e simboli apollinei, tra cui le sfingi angolari, e altre simili senza rappresentazioni figurate¹⁹⁰⁵.

Nel campo della sfera ideologica politica locale, riflesso sicuramente della più ampia e variegata impalcatura artistica e mitologica augustea, si inseriscono i due rilievi di Ercolano, rinvenuti nella *Basilica Noniana* (**cat. 31**) e nella Casa del Rilievo di Telefo (**cat. 24**), entrambi legati alla potente figura di M. Nonio Balbo. La circostanza della convergenza del luogo di rinvenimento e della cronologia dei due rilievi facilita non di poco l'attribuzione dei due rilievi ad una medesima bottega. Al fattore archeologico si aggiunge quello iconografico, che vede nella realizzazione di un mito specifico attraverso schemi compositivi nuovi, creati per l'occasione sulla base di ispirazioni classicisti-

¹⁸⁹⁹ Cain 1985, n. 79.

¹⁹⁰⁰ Cain 1985, p. 157, n. 25.

¹⁹⁰¹ Cain 1985, p. 159, n. 32.

¹⁹⁰² Adamo Muscettola 1998, nota 46.

¹⁹⁰³ Inv. 439. Schraudolph 1993, tav. 54; Dräger 1994, pp. 205-206, n. 32.

¹⁹⁰⁴ Zanker 1970-71.

¹⁹⁰⁵ Götte 1984. In seguito Dräger 1994, nn. 40, 54, 70, 74.

che probabilmente per rispondere ad una committenza di rango elevato. Infatti non è possibile rintracciare il mito di Telefo e i suoi episodi - la consultazione da parte di Telefo dell'oracolo o il riconoscimento della madre Auge e la guarigione del figlio di Eracle con la ruggine della lancia del Peliade - in un repertorio iconografico neoattico né in monumenti figurativi di epoca classica, né al contrario lo stesso soggetto ricorre in altre rappresentazioni successive. Pertanto i due rilievi devono necessariamente considerarsi quali elaborazioni di alto livello artistico di una bottega, e forse di un maestro, che creò su commissione una narrazione mitica per rispondere ad esigenze legate all'esaltazione in chiave politica della *gens* di appartenenza del committente, M. Nonio Balbo, senatore dell'impero e patrono della città di Ercolano. Un'altra particolarità è costituita dalla forma del rilievo che decorava la *Basilica Noniana*, che presenta una cornice circolare che chiude il campo figurativo, sebbene la lastra sia di forma quadrata. Sappiamo che l'uso di realizzare rilievi di questa forma ricorre in epoca adrianea nei tondi riutilizzati sull'arco di Costantino a Roma¹⁹⁰⁶, mentre in precedenza tale forma ricordava prevalentemente oggetti comuni della decorazione domestica, quali gli *oscilla*. Lo stile, il tema iconografico e le dimensioni escludono la possibilità che vi sia una diretta connessione tra la produzione degli *oscilla*, solitamente anche se non esclusivamente contraddistinti da un carattere seriale e standardizzato afferente alla sfera dionisiaca con scopi puramente ornamentali, e questi rilievi. La stessa funzione degli *oscilla*, legata alla decorazione degli interni domestici in sospensione sotto gli architravi, pone in contrapposizione le due categorie di oggetti. Tuttavia altri rari esempi di decorazioni circolari di livello elevato sono rappresentati dai tondi di I sec. a.C. in gesso di Hildesheim, provenienti da Memphis e decorati con le imprese lisippee di Eracle, alcuni tondi del tardo I sec. d.C. sempre in gesso da Begram già al Museo di Kabul¹⁹⁰⁷ e infine matrici in negativo più tarde trovate a Sabratha, tra le quali vi sono rilievi di forma circolare¹⁹⁰⁸. Un caso particolare è costituito da un frammento di blocco del Museo Epigrafico di Atene della seconda metà del II sec. d.C.¹⁹⁰⁹, nel quale è lavorato un tondo, di cui rimane la figura di Asclepio. La cornice è molto simile a quella del rilievo di Ercolano e l'inserimento in questo blocco con architrave sottostante iscritta dimostra l'uso architettonico del formato. Tralasciando gli *oscilla*, la cui origine è stata di recente ricercata, oltre che negli scudi appesi solitamente alle pareti, nei timpani, strumenti musicali sacri a Dioniso¹⁹¹⁰, la ricorrenza dei due calchi in Oriente potrebbe denunciare un'ispirazione appunto ellenistica, o forse proprio alessandrina, di questo tipo di decorazione, che in origine poteva essere in metallo. Altresì, come detto nel capitolo precedente, le motivazioni della delimitazione del campo figurato devono di contro ricercarsi nella funzione decorativa del rilievo, posto su un architrave o comunque su una parete interamente dipinta, entro la quale la scultura in marmo doveva mimetizzarsi, poiché, soprattutto nel II stile era co-

¹⁹⁰⁶ Vd. Calcani 2001; Hess 2011, con bibl. prec.

¹⁹⁰⁷ Sinn 2000, pp. 406-407, fig. 16.

¹⁹⁰⁸ Barone 1994.

¹⁹⁰⁹ Schörner 2003, p. 264, n. 150.

¹⁹¹⁰ Bacchetta 2006, pp. 113-115.

mune la presenza di tondi figurati. I due rilievi presentano forme leggermente diverse, poiché il rilievo della Basilica è di poco maggiore, e utilizzano entrambi il marmo pentelico. La scena relativa ad Telefo che interroga la Pizia o Telefo che riconosce la madre Auge è realizzata in pieno stile classicistico: il contrasto tra la nudità del corpo e l'increspatura dei panneggi è messa fortemente in risalto, così come le delicate trasparenze, soprattutto evidenti nella figura femminile, mentre la resa dei panneggi è così preziosa e accurata fin nei minimi dettagli da non presentare alcuna ripetizione o incertezza. Al contrario la scena di destra con la guarigione è stilisticamente del tutto differente, denunciando o l'esecuzione da parte di un'altra mano o un procedimento più approssimativo dello scultore, che si è concentrato prevalentemente sulla prima scena. Infatti ad una corrispondenza alquanto precisa nella resa delle muscolature, sempre vibranti e virtuosisticamente tese, si contrappongono panneggi resi con secchezza e ripetitività fino al pesante ed evidente uso del trapano nel drappo posto alle spalle e sulla coscia di Telefo. L'uso del trapano e di alcuni accorgimenti tecnici più sbrigativi si possono notare anche nel rilievo di sinistra e nel rilievo della *Basilica Noniana*, risultando però ben celati e inseriti nella generale elegante e raffinata qualità esecutiva, come ad esempio il lembo del mantello della Pizia tra busto e braccio sinistro, gli sbuffi ai lati dei seni e le parti terminali del mantello sotto le gambe. A mio avviso ai rilievi ercolanesi si può accostare il rilievo proveniente da Capua, oggi a Castle Howard (**cat. 70**), il quale presenta la stessa resa degli sbuffi del mantello della figura maschile che si ritrovano ad Ercolano nella scena di destra. Anche la morbida trattazione dei corpi nudi supporta questa ipotesi, nonché l'utilizzo di un medesimo schema compositivo per la figura maschile in piedi, seppur invertita, che non può essere casuale. Un bassissimo rilievo e una simile trattazione del pannello, priva a prima vista dell'uso del trapano si vede ad esempio nel cratere dei Musei Capitolini con scena di persuasione di Elena. In base a queste caratteristiche non è semplice riscontrare altri prodotti oltre quelli menzionati in Campania o in Italia ma resta a mio parere plausibile e ipotizzabile uno stanziamento in loco dell'officina, in ragione della sua aderenza diretta alle necessità iconografiche e semantiche del committente.

Rimanendo ad Ercolano, il rilievo di epoca augustea rinvenuto in una stanza della cd. Casa dei Rilievi Dionisiaci (**cat. 30**), ha suscitato negli ultimi anni numerose suggestioni interpretative, relativamente al suo significato. Se la rappresentazione rientra nella vastissima sfera dionisiaca, seppur interpretata secondo sfumature più dotte, l'aspetto produttivo denota elementi peculiari che, ad esempio, stridono fortemente con il rilievo dionisiaco rinvenuto nella medesima stanza, ma da esso distante cronologicamente - si può datare in epoca claudia o neroniana - e iconograficamente. Il rilievo augusteo è riprodotto su una lastra che presenta un bordo inferiore liscio ed uno superiore costituito da un listello collegato con il piano del campo figurativo in maniera obliqua ed è definito al centro da una linea incisa. Questa forma denuncia la volontà dello scultore di ispirarsi alle basi attiche di V sec. a.C., che solitamente erano piuttosto basse,

modanate superiormente e presentavano un fregio decorativo¹⁹¹¹. Una lastra che adotta la stessa cornice è il noto rilievo Del Drago, fonte primaria per la ricostruzione della base dell'Athena *Parthenos* di Fidia¹⁹¹². Il rilievo di Ercolano, così come il rilievo Del Drago, mostra una stretta aderenza agli elementi formali di epoca classica, evidenti nel forte risalto dato alle pieghe dei panneggi lungo i bordi, nelle capigliature espanse e rese a grosse ciocche ben separate e nella forte incisività delle pieghe verticali, simili a scanalature, dei personaggi stanti. In questo non può non venire alla mente un altro rilievo, ritenuto replica della base post-fidiaca della statua di Nemese a Ramnunte, conservata a Stoccolma¹⁹¹³. Anche in questo caso, con stile del tutto assimilabile, le figure si stagliano una accanto all'altra su uno sfondo neutro. Elementi simili si riscontrano anche in un rilievo, purtroppo fortemente danneggiato, proveniente dalla villa augustea di Palazzo a Mare a Capri (**cat. 64**), mentre un particolare tecnico del tutto peculiare è la resa quasi "impressionistica" e pittorica di alcune pieghe del panneggio della divinità con scettro e della Menade danzante, le quali sono rese attraverso sottili incisioni e dunque in negativo. Pertanto si deve ricostruire per il rilievo di Ercolano una provenienza da una bottega attica, forse attiva a Roma o comunque in Italia, che produce principalmente prodotti della grande arte ateniese del V sec. a.C., prevalentemente fidiaca e post-fidiaca, ma che in Campania, forse in ragione di una particolare committenza ha elaborato un prodotto eclettico con il quale probabilmente non è solito lavorare, viste le difficoltà compositive e formali evidenti nell'osservazione degli spazi di separazione e dei soggetti scelti.

Nonostante una differenza nel rapporto dimensionale credo che alcuni elementi di questo stile ritornino sul rilievo con Orfeo ed Euridice da Villa Sora (**cat. 18**). In questo caso specifico i recenti accurati studi di Maria Elisa Micheli¹⁹¹⁴ hanno dimostrato l'omogeneità dimensionale, stilistica e cronologica dei rilievi della serie dei *Dreifigurenreliefs*, che potrebbero essere indicatori dell'utilizzo di calchi in possesso di una bottega che replicava i quattro rilievi, facenti presumibilmente parte di un monumento attico purtroppo ancora ignoto¹⁹¹⁵. La struttura dei rilievi è solitamente priva di cornici, ad eccezione di alcuni esempi, quali proprio il rilievo di Napoli, che presenta una cornice alta modanata e chiusa in basso con una sorta di gola liscia, del tutto simile alla forma attestata sul rilievo di Ercolano. L'area di diffusione dei rilievi a tre figure è principalmente legata alla città di Roma e la loro collocazione deve presumibilmente essere individuata in residenze di alto rango. Solo la replica del Palatino, trovata nell'area della *Domus Tiberiana* ma cronologicamente di epoca giulio-claudia, può essere forse collegata con una residenza imperiale. Di contro l'attestazione campana è indice dell'alto valore ideologico assegnato a questa categoria di rilievi, che evidentemente non erano prodotti in Campania. Come già dimostrato dalla Micheli, l'uniformità al modello, legata appunto inderogabilmente alla presenza di un calco, denuncia l'attività di una bottega

¹⁹¹¹ Kosmopoulou 2002.

¹⁹¹² Da ultimo sulla base Cullen Davison 2009, pp. 117-126. Inoltre Micheli 2004a, pp. 66-77.

¹⁹¹³ Micheli 2004a, pp. 86-96.

¹⁹¹⁴ Micheli 2004.

¹⁹¹⁵ Vd. capitolo 2.13.

attiva durante tutta l'età augustea di cui se ne vedono due fasi, una proto-augustea e una della piena età augustea, nelle quali sono percepibili alcune differenze stilistiche e formali. Le dimensioni dei personaggi, però, non mutando mai indicano necessariamente l'esistenza di un'unica bottega o di un calco rigoroso in ogni sua parte.

Le botteghe che hanno prodotto i *Dreifigurenreliefs* e il rilievo di Ercolano lavorano esclusivamente su lastre, delineando quella specializzazione che in maniera più sfumata è stata accennata per altri prodotti elencati nella fase precedente. In particolare in epoca augustea si assiste ad una certa predilezione verso questo tipo di supporto, a discapito di altri quali crateri e altari, prodotti in numero minore, ma soprattutto si assiste per la prima volta alla produzione di rilievi di grande formato, che prediligono la rappresentazione di un solo soggetto, talvolta due. Credo che una tale diffusione possa essere messa in connessione con la diffusione in pittura delle "megalografie"¹⁹¹⁶ in II stile a partire dagli ultimi decenni del I sec. a.C., rappresentazioni di grandi dimensioni, che o si inserivano entro pannelli definiti architettonicamente nella zona mediana, come nella villa di Terzigno¹⁹¹⁷, o occupavano l'intera zona senza soluzione di continuità, come ad esempio nella Villa dei Misteri¹⁹¹⁸. Adeguare i soggetti a lastre di dimensioni maggiori presuppone una rielaborazione del modello. Come è stato notato nel capitolo precedente, le lastre - ovviamente anche gli altri oggetti anche se in rapporto meno "diretto" - sono intimamente legate alla decorazione pittorica, tanto che spesso rilievi più antichi vengono riadoperati anche nei restauri in IV stile di epoca claudio-neroniana. Lastre a svolgimento orizzontale dovevano ben figurare nelle pareti di III stile, nelle quali piccoli quadri popolavano i pannelli laterali delle zone mediane delle pareti e impreziosire, con oggetti di pregio, le pareti dipinte illusionisticamente. Allo stesso modo le lastre di grandi dimensioni a sviluppo verticale potevano costituire un elemento di ornamentazione di un intero pannello o di entrambi in pannelli laterali presenti nelle decorazioni di II e III stile. Non credo sorprenda, come vedremo di seguito, la preponderante predilezione per soggetti divini realizzati in stile arcaistico, che conferivano sacralità e austerità ad un arredo, che nei rilievi neoattici poteva a buon diritto individuare una nota antiquaria.

Le quattro lastre con Atena, Hermes, Efesto e Poseidon in stile arcaistico dell'Area Sacra Suburbana di Ercolano (**catt. 25-28**) costituiscono un eccezionale caso di convergenza di tutti i criteri individuati per il riconoscimento dell'attività di una medesima bottega. Le lastre, tutte di dimensioni analoghe - altezza tra 91 e 92 cm, ad eccezione del Poseidon mancante della parte inferiore, e larghezza tra i 48 e i 50 cm - furono rinvenute nella spiaggia sottostante la terrazza dell'Area Sacra, in fase di crollo in seguito ai moti eruttivi. Il marmo bianco, probabilmente pentelico, è il medesimo e il tipo di lavorazione di una serie di particolari, come le ciocche dei capelli, a piccole ciocche marcatamente separate, le pieghe dei panneggi, regolari e marcate, i bordi plissettati e la corporatura massiccia, plastica e possente, denuncia l'appartenenza delle quattro lastre

¹⁹¹⁶ Little 1963.

¹⁹¹⁷ Cicirelli 2003.

¹⁹¹⁸ Vd. da ultimo Esposito, Rispoli 2013.

ad una medesima officina. Lo studio iconografico, infine, ha permesso di ricostruire, per la prima volta, un processo produttivo che tenesse in considerazione tutte e quattro le facce della nota base dei quattro dei del Museo dell'Acropoli di Atene. Questo elemento non è secondario nello studio della bottega di produzione dei rilievi di Ercolano, dal momento che le numerose repliche delle quattro facce della base non sono mai state trovate insieme, il lato di Efesto, ad eccezione di una rielaborazione a Corinto, non era attestato e le figure riprodotte erano sempre di dimensioni minori. Il dato dimensionale infatti rileva la possibilità che la bottega, forse attiva ad Atene, almeno inizialmente, possedesse un calco della base ateniese, dal momento che la base è alta 117 cm, comprensivi però dello zoccolo di base, ed è larga su un lato 52 e su un altro 56 cm.

La rassegna delle repliche delle divinità in stile arcaistico presentata nella prima parte di questo studio ha permesso di evidenziare che i soggetti più ricorrenti, Hermes e Atena, sono associati ad altre divinità in dimensioni minori, il che comporta diverse variazioni della struttura del corpo e di alcuni attributi, mentre nel caso del *Viergötterzug*, nel quale furono utilizzati gli stessi modelli, si deve parlare di un filone copistico separato ma derivante sempre dalla base dell'Acropoli. In questo modo ad esempio l'Atena murata nel Palazzo Senatorio a Roma riprende esattamente i dettagli dell'Atena di Ercolano, nella resa delle ciocche ondulate e marcatamente separate, nel tipo di capigliatura con treccia posteriore, che ad esempio nel puteale di Cleveland non è presente, nella forma dell'egida, nella trattazione ondulata della maglia del chitone sulla spalla sinistra. Questi elementi inoltre ricorrono su una lastra del Louvre, inv. MA 966, che estrapola la figura di Latona dalla serie dei rilievi deliici¹⁹¹⁹. Nel *Viergötterzug*, oltre ad aspetti puramente stilistico-formali, si vede come il modello sia stato variato, per l'utilizzo nell'Atena di un elmo corinzio al posto di quello attico e di un mantello cinto diversamente. Hermes invece si ritrova nelle stesse forme in una lastra del Metropolitan Museum, nella quale però si vede un diverso trattamento della barba e dei capelli, che potrebbe indicare la continuazione dell'attività della stessa bottega in epoca giulio-claudia. Tuttavia la corrispondenza della trattazione della capigliatura e perfino del numero di pieghe e risvolti della veste credo indichi l'utilizzo di un medesimo calco, così come credo sia caratteristico il caduceo, che solo in questi due casi, a cui si deve aggiungere l'altro esemplare campano da Sessa Aurunca (**cat. 77**), è riprodotto come una bacchetta desinente superiormente in un doppio serpente che si attorciglia e crea un doppio cerchio. L'ultimo esemplare citato replica ancora una volta gli stessi elementi dei rilievi di Ercolano, utilizzando però una lastra con bordo superiore sagomato liscio, analoga a quella utilizzata per l'Hermes di New York. Nonostante anche le dimensioni siano analoghe - 40 cm di altezza conservata fino all'ombelico - da quello che è possibile osservare, visto il luogo elevato di reimpiego sul Duomo della città, il rilievo sembra mostrare una maggiore incisività e l'uso del trapano nella capigliatura, laddove in precedenza i solchi, seppur profondi, erano resi con lo scalpello. Il marmo pentelico e la precisa corrispondenza di ogni elemento, anche nel numero di ciocche o di pieghe della veste, mi fanno propende-

¹⁹¹⁹ In questo caso non mi è stato possibile rintracciare le dimensioni della lastra.

re verso l'attribuzione ad una medesima bottega, anche se il rilievo di Sessa Aurunca potrebbe essere leggermente più tardo, forse di epoca giulio-claudia.

Le altre due divinità mostrano invece delle notazioni peculiari nella trattazione dei pesanti *himatia*, le cui pieghe sono realizzate con linee profonde e parallele o concentriche e nei risvolti superiori con plissettature ampie e voluminose. Pur non esistendo repliche di questi due tipi assimilabili agli esemplari di Ercolano - forse in parte solo le basi di Corinto -, un Dioniso arcaistico, derivante dal Sardanapalo, rispecchia quasi perfettamente le forme compositive dello Zeus della base dell'Acropoli e stilisticamente richiama il Poseidon di Ercolano. La differenza sostanziale sta nel bordo del mantello, nel Dioniso non plissettato, e nell'aggiunta del chitone come sottoveste, ma nella resa del mantello le pieghe ripetono esattamente la forma e lo stile delle sculture di Ercolano. Ancor di più però si nota una somiglianza nel rilievo, anche questo di grandi dimensioni, di San Antonio, nel quale si osservano anche le stesse modalità di separazione dei boccoli. L'osservazione della corona di edera del dio e della resa plastica e morbida della barba, formalmente molto diversa da quella degli dei di Ercolano, permette di creare un *trait d'union* tra queste produzioni ercolanesi e il rilievo con Satiro di Pompei. Già l'impronta fortemente arcaistica con la quale è trattato un Satiro probabilmente derivato da modelli ellenistici chiarisce la precipua volontà della bottega o degli artisti di questo periodo ad eseguire su supporti di grandi dimensioni rilievi di gusto arcaistico. Naturalmente in questo discorso potrebbero rientrare anche alcune repliche delle Menadi di Callimaco, ad esempio quelle del Museo Nazionale Romano e di New York, che, come dimostrato da Touchette¹⁹²⁰, appartenevano ad un unico gruppo omogeneo e decoravano un monumento pubblico del Foro Romano. Nella lavorazione dell'edera si notano molte analogie con il Satiro di Pompei (**cat. 16**) e con il Dioniso di San Antonio ma soprattutto nel volto della Menade di New York sembrano evidenti le stesse forme e gli stessi procedimenti tecnici dell'Athena di Ercolano. Allo stesso modo le quattro parti del monumento del Prado di Madrid¹⁹²¹ denunciano simili elementi stilistici, e nella replica della Menade tipo 28 ricorre il tirso conformato in modo identico a quello stretto dal Satiro di Pompei, poiché circolare e privo di corimbi. A questa serie si potrebbe infine aggiungere la replica dell'Ares in stile arcaistico del British Museum, che, insieme ad una *Nike* contrapposta al dio, doveva costituire la replica di un monumento celebrativo della vittoria di Salamina¹⁹²². Le repliche note, tutte di piccole dimensioni e comprensive dell'intera scena - a parte le repliche più antiche che inseriscono il guerriero in una scena più ampia - permettono ancora una volta di evidenziare la volontà di isolare una singola figura in una lastra di grandi dimensioni a sviluppo verticale, nella quale l'osservazione delle ciocche, ondulate e separate da solchi piuttosto profondi ma a scalpello, della possente muscolatura, degli occhi e del cimiero dell'elmo, rimandano alla serie ercolanese.

Dall'analisi qui proposta si delineano, quindi, alcune tendenze formali, tecniche

¹⁹²⁰ Touchette 1998a.

¹⁹²¹ Touchette 1995, n. 3A-D.

¹⁹²² Vd. capitolo 2.3.3.

e iconografiche che definiscono una maniera di intendere il repertorio neoattico piuttosto peculiare. L'utilizzo, per i casi nei quali è stato possibile riscontrarlo, del marmo pentelico, il formato, solitamente compreso tra gli 80 e i 100 cm di altezza, cui corrisponde una larghezza di circa la metà, e la predilezione per un repertorio di gusto arcaico o per una trattazione secondo stilemi propri di quest'epoca greca di modelli più tardi, legati al mondo dionisiaco, solitamente realizzati secondo tendenze espressive ellenistiche, sono indicatori di una bottega o forse di una scuola attica attiva a partire dall'età augustea e che continua almeno in età giulio-claudia. Non è possibile chiarire il luogo dal quale essa si diffuse, ma la necessaria esistenza di un calco di ottima qualità che permise di replicare fin nel dettaglio la base dei quattro dei dell'Acropoli di Atene credo implichi una etnicità attica per gli artigiani esecutori delle opere. D'altronde però si deve anche evidenziare, come accaduto in altri casi di epoca augustea, la scelta precipua e caratterizzante del Poseidon in luogo di Zeus nella quarta lastra di Ercolano, che non si può attribuire al caso. La vocazione marittima della città di Ercolano e il luogo affacciato sul mare, l'Area Sacra Suburbana, nel quale era esposto - e, aggiungerei, forse, lo specifico legame, ad oggi tutta da scoprire, dei rilievi con il culto ivi officiato -, devono citarsi quali fattori determinanti nella concezione della *Umbildung*, che potrebbe presupporre un contatto diretto tra committente e artigiano.

Rimanendo nel campo delle lastre di grande formato, credo risulti particolarmente importante ricongiungere due parti di un'unica replica della balaustra di Atena *Nike*, entrambe dichiarate provenienti da "Terra di lavoro", verosimilmente dall'area di Pozzuoli, che sono confluiti con vicende alterne uno ai Musei Vaticani (**cat. 62**) e un altro al Museo Nazionale Romano (**cat. 61**). A supporto di tale ipotesi, oltre ai dati stilistici, si devono menzionare alcuni elementi formali, anche in relazione al ciclo produttivo. I due rilievi infatti mostrano altezze simili - 100 cm contro 98 cm - mentre il rilievo dei Musei Vaticani fu "giustamente" integrato sulla base del rilievo integro degli Uffizi, che in realtà è sensibilmente più piccolo - altezza 68 cm, larghezza 93,5 cm. Questo dato già di per sé scoraggia lo studio asettico delle diverse copie, laddove una differenza di oltre 30 cm solo nell'altezza farebbe perdere qualunque dato oggettivo relativamente al processo di produzione. Il confronto però con l'originale che fortunatamente si conserva ad Atene fa capire come le botteghe non possedessero calchi esatti, ipotesi tra l'altro inammissibile, come detto nella premessa, a fronte della materia e del luogo di esposizione degli originali. La lastra con *Nikai* tauroctone originale di Atene è alta 194 cm e largo 123,5 cm, dunque sostanzialmente il doppio rispetto alla lastra di provenienza campana.

Un'altra bottega che utilizza modelli poco comuni, anche se suggestivi dal punto di vista tematico e ideologico, lavorò uno splendido rilievo di piccole dimensioni, rinvenuto ad Ercolano e rappresentante Apollo seduto su seggio e fronteggiato da una Musa (**cat. 19**). L'ambito tematico entro il quale si muove il rilievo rientra nelle immagini di poeti, filosofi e pensatori che tra epoca tardo-repubblicana e augustea furono prodotte con alto grado di innovazione e autonomia, come ad esempio il rilievo con Euripide o i

rilievi con Menandro¹⁹²³. Pensatori seduti sono stati rinvenuti nella stessa Pompei come dimostrano i rilievi di commediografo già menzionato e quello di Socrate ma in generale questo tipo di immagine rimase in quest'epoca appannaggio degli scultori ateniesi, anche e soprattutto nella grande plastica¹⁹²⁴. Oltre all'aspetto iconografico, indubbiamente peculiare nella scelta di un Apollo desunto da modelli di fine V sec. a.C. e di una Musa appartenente al ciclo scultoreo a tutto tondo di Philiskos di Rodi, un espediente tecnico nella lavorazione del panneggio sembra rivelare l'opera di una particolare bottega. Il panneggio del mantello di Apollo, in maniera direi piuttosto sbrigativa, è reso attraverso una serie di pieghe divise da solchi poco profondi ma larghi di scalpello a punta dritta. Le pieghe più alte che ne risultano sono sfumate attraverso colpi più delicati di scalpello, con l'obiettivo di rendere un effetto chiaroscurale che rompesse la monotona seriazione creata. Il medesimo procedimento tecnico si riscontra nel panneggio della Musa, anche se in maniera meno evidente. Lo scultore evidentemente si è concentrato maggiormente nell'impreziosire la sua opera attraverso la minuziosa definizione dei grifi in lotta del seggio o dell'erma e della statua. Questa stessa tecnica si ravvisa su un frammento, piccolo ma significativo proveniente da Cuma (**cat. 51**), nel quale, grazie ad un altro esemplare campano, è possibile riconoscere un replica della scena rappresentante i giochi di Dioniso infante con Sileno. Lì una Menade o una sacerdotessa è inchinata di fronte alla cista mistica e per il mantello, che copre le gambe, vale lo stesso discorso fatto per il rilievo di Ercolano. Alcune analogie si notano anche con un eccezionale rilievo di Asclepio (**cat. 10**), derivato da un modello ellenistico, della Casa di Apollo a Pompei, nel quale la resa a minor rilievo della gamba destra, che in prospettiva è più lontana dall'osservatore, sembra richiamare il lavoro a piccolo scalpello su citato. Di contro, però, il frequente, seppur leggero, utilizzo del trapano e le ciocche plastiche e voluminose, ma poco definite, della capigliatura inducono a datare il rilievo in epoca giulio-claudia. Dunque questa bottega augustea ha trattato due rilievi desunti da tradizioni iconografiche ellenistiche probabilmente con lo scopo di creare prodotti di livello medio-alto per la decorazione delle *domus*. Una cifra stilistica simile si scorge anche nella resa del panneggio di due Menadi danzanti, nelle quali l'uso dello scalpellino a punta dritta per definire singole pieghe è portato ad un livello più esasperato¹⁹²⁵. Non si può escludere che questo particolare modo di rendere i panneggi afferisca ad una medesima scuola, vista la sua rarità.

Una forma pienamente augustea che segue fedelmente il repertorio neoattico è costituita dalla lastra con *thiasos* dionisiaco di Menade e due Satiri (**cat. 22**), la quale proprio per la sua convenzionale struttura iconografica e formale è difficilmente confrontabile con altre produzioni. La potente struttura muscolare dei Satiri e il raffinato contrasto chiaroscurale tra le parti nude e i fitti panneggi impreziosiscono un'opera sicuramente scolpita da un maestro attico di alte capacità. Proprio la struttura dei corpi e la

¹⁹²³ Su questo vd. capitolo 2.17.

¹⁹²⁴ EAA, Suppl. II, 2 (1994), s.v. *Copie e Copisti*, pp. 267-280 (C. Gasparri).

¹⁹²⁵ Cratere a Copenaghen, Ny Carlsberg Glyptotek, inv. 2000. Grassinger 1991, p. 167, n. 10; cratere a New York, Metropolitan Museum, inv. 23.184. Grassinger 1991, pp. 180-181, n. 22.

forte plasticità che fa emergere l'intera figura dallo sfondo, resa ad altorilievo ma che al contempo tiene presente la diversa profondità delle gambe attraverso una diversa altezza del rilievo, portano a confrontare questo rilievo con il cratere di Oplonti. La forma del cratere in questo caso non può fornire un grosso supporto per l'inquadramento produttivo, visto che è una forma abbastanza comune. La scelta della stessa forma di cratere e dello stesso motivo iconografico dei *Pyrrhichistai* nell'esemplare dei Musei Vaticani farebbe pensare ad una loro convergenza produttiva. D'altronde la struttura dei guerrieri danzanti è assolutamente identica, ad eccezione di una maggiore emersione dallo sfondo per il cratere di Oplonti.

La lastra di Ercolano ha preservato anche numerose tracce di pittura, che mostrano ancora una volta come i marmi erano completati da ricche finiture a rilievo, che rendevano dettagli più minuti non realizzabili in scultura¹⁹²⁶. In questo caso i capelli conservano un colore rosso, che si può riconoscere nel mordente con il quale era fissato il colore giallo-oro delle capigliature, mentre la pelle ferina pendente dal braccio sinistro del primo satiro conserva nitidamente il colore giallo ocra e le macule della pelle di leopardo.

L'eccezionale altare di Benevento, ricomposto in questa sede, ha permesso di dare un nuovo contributo allo studio dell'iconografia delle Ninfe, ma allo stesso tempo il suo inquadramento ha fatto comprendere l'originalità e l'unicità della sua rappresentazione, frutto evidentemente della personalità artistica di uno scultore particolarmente capace. La particolare resa delle pieghe del pannello di una delle Ninfe indurrebbe ad instaurare alcuni paralleli con repliche di Menadi danzanti, soprattutto l'altare del Museo Nazionale Romano¹⁹²⁷, che però se non possono chiarire l'appartenenza ad una medesima bottega rivelano la familiarità dello scultore nel trattare figure danzanti che, a seconda delle necessità, potevano essere interpretate come Ninfe o come Menadi. La precipua ricorrenza del medesimo partito decorativo e, presumibilmente, dello stesso supporto nell'altare del Museo Gregoriano profano, inducono a ritenere che i due altari appartenessero ad una stessa bottega.

Conclude la rassegna dell'epoca augustea un gruppo di rilievi la cui omogeneità è talvolta individuabile attraverso criteri stilistico-formali, altre volte nella particolare scelta tematica. In questo senso Cuma costituisce un territorio nel quale la ricorrenza di tali orientamenti stilistici e tematici non può costituire un caso. Da aree diverse della città, acropoli e foro, in quest'ultimo caso non *in situ*, oltre ad un puteale con contesa del tripode tra Apollo ed Eracle, legato fedelmente al repertorio neoattico (**cat. 60**), provengono piccoli rilievi, purtroppo molto lacunosi e frammentari, rientranti per lo più nel genere "idillico-sacrale" o "paesistico", ma non esclusivamente o palesemente, afferente alla sfera dionisiaca (**catt. 49, 52, 54, 55**). L'utilizzo del marmo lunense e l'autonoma ed originale elaborazione e composizione dei soggetti, come nel caso del rilievo con Ninfa

¹⁹²⁶ Sull'argomento molto trattato negli anni recenti. A titolo d'esempio si vedano: Gramiccia 2004; Liverani, Santamaria 2014. Su alcune sculture del Museo di Napoli con tracce di pittura (che esclude il rilievo in questione): Foresta 2013.

¹⁹²⁷ Inv. 2001482. Touchette 1995, pp. 66-67, n. 5.

dall'acropoli, denota l'appartenenza ad una bottega probabilmente locale che segue un filone tematico e produttivo improntato alla nuova concezione ideologica augustea. Così il tempio di Apollo, oggetto di una nuova sistemazione in questo periodo, assume il valore di legante culturale con la Sibilla e con il carme di Virgilio¹⁹²⁸, così come con la nascita della nuova "età dell'oro"¹⁹²⁹. Stilisticamente i rilievi paesistici presentano figure tozze, dai profili sfumati, quasi pittorici, e preponderanti ambientazioni rocciose costituite da grossi massi, spesso accatastati. In questo modo i personaggi mitici popolano la scena naturale ma non emergono, anzi quasi si fondono con essa, come è evidente nei due rilievi con Olimpo e Satiro su rocce (**cat. 54, 55**). Secondo espressioni stilistiche più raffinate, probabilmente opera di maestranze specializzate, questo genere si diffonde in Campania anche in altre località. Ne sono testimonianza un rilievo al Museo di Napoli di incerta provenienza con donna anziana che estrae una spina dal piede di un giovane (**cat. 82**) e, di datazione un po' più tarda, giulio-claudia, un rilievo con Pan su mulo (**cat. 23**). Un rilievo rinvenuto a Pozzuoli con gambe di un Satiro (**cat. 42**), che replica probabilmente il Satiro di un rilievo di Monaco, è sicuramente attribuibile alla stessa bottega che produsse i rilievi di Cuma.

4.5. Età giulio-claudia

L'età giulio-claudia segna una decisa regressione nelle produzioni neoattiche in Campania, che, laddove presenti, rivolgono maggiormente l'attenzione verso tematiche di stampo ellenistico e nuove creazioni. Di questo tipo sono i rilievi con Satiri e Menadi di Ercolano, i quali seppur con procedimenti tecnici e formati diversi, che non permettono di ravvisare alcuna omogeneità produttiva, concretizzano la stessa espressione artistica. Il primo è un rilievo con ambientazione paesistica con un Satiro e una Menade alla fonte (**cat. 29**), che in qualche modo sembra creare stilisticamente un parallelo con il rilievo su menzionato di Pan su Mulo, anch'esso da Ercolano (**cat. 23**). Il rilievo, particolare espressione tematica legata al suo contestuale rapporto con il rilievo dionisiaco di epoca augustea, rinvenuto in una stanza della Casa dei Rilievi Dionisiaci, si caratterizza per una resa quasi metallica di alcune sue parti, come le ciocche dei capelli e soprattutto il pannello e la pelle animale. In un caso la pelle su cui poggia il Satiro termina con risvolti circolari ripetuti. Questa schematica ripartizione e il forte contrasto conferito all'incarnato liscio e sfumato data il rilievo tra l'età claudia e quella neroniana. Alcuni aspetti ricollegano questo splendido rilievo con un altro rinvenuto nei *Praedia* di *Iulia Felix* a Pompei (**cat. 11**), nel quale, nel solco di una tradizione attica di IV sec. a.C., spesso reinterpretata dagli stessi *Athenaioi* già all'inizio dell'età tardo-ellenistica, è rap-

¹⁹²⁸ Verg., *Ecl.* IV.

¹⁹²⁹ Sulla diffusione in epoca augustea di questi soggetti vd. von Hesberg 1986.

presentato un Satiro seduto e ammantato, ispirato al ritratto "silenico" di Socrate. Il rilievo, nonostante emerga solo di poco dallo sfondo, mostra una resa meccanica e rigida del panneggio, che nei risvolti più regolari non si esime dall'uso leggero del trapano, come si ravvisa anche nel rilievo di Ercolano. L'uso del trapano ricorre come elemento di semplificazione nel bordo del mantello e nella separazione delle dita della mano sinistra. Così si notano anche le ciocche sulla fronte, piccole e ben separate e la plastica resa delle rughe dei volti, che esprime, insieme alle linee delle vene sulla mano sinistra, il trattamento veristico del personaggio. Le parti terminali del mantello del Socrate di Pompei sono inoltre schematicamente circolari, ma diverse da quelle del rilievo di Ercolano. Sono però un elemento peculiare di questo rilievo, che, se ravvisato in altre produzioni, chiarirebbe la sua appartenenza ad una medesima officina, come secondo me è il caso di un candelabro a Palazzo dei Conservatori nel quale la terminazione del mantello di Apollo ripete la medesima forma e composizione¹⁹³⁰ e di un rilievo con filosofo seduto dal mercato antiquario¹⁹³¹. Nei due rilievi campani, anche se non è possibile leggere precisi e inconfondibili procedimenti tecnici, si può notare una simile tendenza espressiva e tematica, contigua cronologicamente.

Un rilievo di grande formato con Satiro che tenta di violentare una Menade da Ercolano (**cat. 21**) si inserisce nella tipologia di repliche diffusa in epoca augustea, ma con evidenti interpretazioni divergenti, costituite da una composizione che da statica si fa dinamica non solo nella posizione dei corpi ma anche nella resa stilistica vibrante delle superfici. Per questo rilievo una datazione claudia o neroniana è supportata dal confronto con un cratere che mostra, tra le altre, una scena simile¹⁹³².

È in questo periodo che credo si possano collocare produzioni locali autonome come quella che elaborò le tre anfore marmoree della Casa di Apollo a Pompei (**catt. 14, 15**), nelle quali uno stesso motivo è stato interpretato da due diverse mani - la terza anfora, nota dalle fonti di scavo non è stata rintracciata nei magazzini -, che permettono di comprendere come una medesima bottega che produsse tre identiche anfore per uno stesso committente abbia affidato a due scultori diversi la decorazione del fregio figurativo. Nella lavorazione delle figure si nota una certa analogia con alcune decorazioni di *oscilla* e *pelta*, che potrebbe far pensare che le anfore furono prodotte da una bottega locale.

4.6. *Età flavio-traiana*

Tra i decenni finali del I sec. d.C. e l'inizio del II sec. d.C. si assiste ad una diffusa riduzione dell'attività copistica, già generalmente percepita a livello della scultura a

¹⁹³⁰ Cain 1985, n. 77.

¹⁹³¹ Micheli 1998, p. 19, fig. 19.

¹⁹³² Musei Capitolini, inv. 1202. Grassinger 1991, pp. 192-194, n. 34

tutto tondo¹⁹³³. La produzione in marmo di tipo decorativo subisce un radicale cambiamento di indirizzo tematico e formale e nella sfera privata trova pochissime attestazioni. A livello generale i candelabri marmorei non sono documentati in quest'epoca e in età adrianea se ne documentano solo pochi esemplari¹⁹³⁴, i crateri e i puteali si esauriscono intorno alla metà del I sec. d.C.¹⁹³⁵, ad eccezione di pochi esemplari di puteali adrianei. Continuano quasi esclusivamente le lastre, seppur con minor enfasi. In Campania l'unico esempio di una produzione neoattica fedele all'originale consiste nella realizzazione di due rilievi con divinità astrali rinvenuti in frammenti lungo il basolato e all'interno di dimore del cardo V di Ercolano (**cat. 32, 33**). I due rilievi dal punto di vista stilistico e formale sono perfettamente accomunabili e costituiscono il più vivido esempio della lavorazione per *pendants* tematici nelle officine neoattiche. I due rilievi nella loro concezione originaria erano congiunti e nei processi copistici dovevano verosimilmente viaggiare insieme.

Come già nei decenni precedenti, dopo il più grande *floruit* delle botteghe verosimilmente ateniesi attive in parte anche sul territorio campano, si fecero largo botteghe locali o forse botteghe precedentemente impegnate nella produzione di manufatti ispirati a modelli greci secondo forme classicistiche ed ellenistiche si adoperarono per committenze diverse, quali quelle pubbliche, sacre e funerarie. In Campania alcuni rilievi decorativi denotano l'utilizzo di temi mitologici secondo modalità originali attraverso forme e stili più propriamente riconducibili alla decorazione degli altari. Il rilievo con Artemide del Museo di Napoli (**cat. 8**), dichiarato proveniente da Pompei negli inventari, pone al centro Artemide, stante e ieratica come una statua, secondo modalità espressive che espongono i volumi, soprattutto la testa. La stessa cifra stilistica si ravvisa sul rilievo di Massa Lubrense (**cat. 2**), nel quale sembra quasi duplicata la stessa figura di Artemide, stavolta seduta e circondata da cacciatori. L'Artemide da Pompei, che trova precisi raffronti nella pittura di IV stile della stessa città di Pompei¹⁹³⁶, utilizza inoltre la peculiare e, finora rara, aggiunta di una cornice decorata con foglie di quercia stilizzate. Lo sviluppo verticale della lastra, il tipo di cornice e la predilezione per la figura singola permettono di porre il rilievo campano in connessione con due altari decorati con figure di divinità, entrambi conservati nell'Antiquario Comunale di Roma¹⁹³⁷. Lo stesso tipo di cornice ricorre d'altronde su un fregio da Pozzuoli databile anch'esso tra l'età flavia e quella traianea, nel quale la composizione è più elaborata e narrativa, poiché rappresenta una rara scena incentrata sull'infanzia di Zeus quando fu protetto a Creta dai Cureti (**cat. 44**). Il rilievo puteolano usa la stessa cornice ma con stile diverso ma costituisce un'importante attestazione dell'uso di decorare con cornici i rilievi mitologici. Ugualmente i rilievi di Massa Lubrense (**catt. 2-6**), stilisticamente prodotti di una bottega affine a quella del rilievo di Pompei, sono tutti assimilabili in virtù della precisa corri-

¹⁹³³ EAA, Suppl. II, 2 (1994), s.v. *Copie e Copisti*, pp. 267-280 (C. Gasparri).

¹⁹³⁴ Cain 1985, pp. 5-6.

¹⁹³⁵ Crateri: Grassinger 1991, pp. 13 ss.; puteali: Golda 1997, pp. 19-20.

¹⁹³⁶ Caso 2012.

¹⁹³⁷ Dräger 1994, pp. 218-220, nn. 47-48.

spondenza della ricca cornice costituita da girali scaturiti da un cespo d'acanto. Come già sottolineato in un recente studio da Annalisa Lo Monaco¹⁹³⁸, le lastre che decoravano la lussuosa villa sorrentina furono commissionate ad uno scultore solitamente abituato alla lavorazione degli altari, dal momento che, come notato per il rilievo di Artemide da Pompei e per quello con Cureti da Pozzuoli, lo stesso fregio si ritrova in alcuni altari, definiti impropriamente di *consecratio*, della stessa epoca, secondo una consuetudine invalsa all'interno di alcune botteghe¹⁹³⁹. Questa categoria di rilievi ha ampio sviluppo in epoca flavia e traianea, ma alcuni precedenti definiscono un orizzonte cronologico più ampio nel quale i primordi possono leggersi già in epoca claudia¹⁹⁴⁰. Oltre a numerosi esempi romani, tra cui quello con trionfo di Traiano a Palestrina¹⁹⁴¹, proprio in ambito funerario a Pompei se ne conoscono numerose attestazioni¹⁹⁴². All'ipotesi, avanzata dalla Lo Monaco, che questi rilievi fossero semilavorati prima di essere scelti per la rifinitura, il che poteva comportare l'aggiunta nel campo centrale di una raffigurazione o di una iscrizione, ritengo sia preferibile quella di supporre la preponderanza di botteghe che lavoravano principalmente rivestimenti di altari, ai quali furono chiesti rilievi decorativi privati. In questo senso si devono spiegare gli altri prodotti, come l'Artemide da Pompei, che tipologicamente è riconducibile alla stessa categoria di ornamento di altari ma ha una cornice diversa. L'elemento dirimente per la Lo Monaco è la posizione asimmetrica del cespo d'acanto, posto sul lato destro del primo rilievo, ma è necessario notare che dove è visibile negli altri rilievi sorrentini il cespo è in posizione assiale al centro del lato inferiore. Pertanto credo che la bottega, attiva tra l'età flavia e l'età traianea abbia lavorato in area vesuviana e forse a Roma principalmente per la decorazione di altari, ma, qualora necessario, impiegò la stessa impostazione a rilievi di tipo ornamentale.

La dimostrazione che botteghe solitamente impegnate nella produzione di materiali più standardizzati e di livello qualitativo più basso viene anche dal rilievo con *thiasos* dionisiaco da Pompei (**cat. 9**). Si nota infatti in questo caso uno stile corsivo e pittorico, quasi "impressionistico" in alcuni casi, che permettono di collocare il rilievo tra i prodotti locali di epoca flavia. È verosimile, tuttavia, pensare che il rilievo sia uscito da un'officina solitamente impegnata nella lavorazione di oscilla, che tra l'età neroniana e quella flavia ebbero un forte incremento della produzione nella città di Pompei. Stilisticamente sono molteplici i tratti in comune e anche i soggetti, solitamente legati al mondo dionisiaco attraverso modelli ellenistici, sono assimilabili.

¹⁹³⁸ Lo Monaco 2014.

¹⁹³⁹ Musso 1987.

¹⁹⁴⁰ Si vedano i rilievi citati in Polito 1991, la cui datazione è corroborata dalle iscrizioni.

¹⁹⁴¹ Musso 1987. Per numerosi esempi romani di dimensioni minori vd. Boschung 1987, nn. 904-930. Si vedano inoltre gli esempi citati in Lo Monaco 2014, pp. 61-62.

¹⁹⁴² Si riprendono qui gli esempi citati in Lo Monaco 2014, p. 61, nota 85. Necropoli di Porta Ercolano: altare di *Naevoleia Tyche* e *C. Munatius Faustus* (Kockel 1983, pp. 100-109, tavv. 27a-b); altare di *Umbrius Scaurus* (Kockel 1983, pp. 70-75, tav. 15a, 16a, 17c); altare di *C. Calventius Quietus* (Kockel 1983, pp. 90-97, tav. 23, 25e-g); necropoli di Porta di Nola: tomba a schola con altare in tufo rivestito (Spano 1910, pp. 393-396, figg. 7-8); necropoli di Porta Vesuvio: tomba di Vestorio Prisco, con altare con pulvini (Spano 1910, p. 402);

4.7. Dall'età adrianea alla fine del II sec. d.C.

L'epoca di Adriano e di Antonino Pio nella plastica a rilievo di tipo neoattico segnò la vivace ripresa di un repertorio che stancamente era andato affievolendosi dopo l'età augustea. Il filoellenismo di Adriano e la pace sulla quale l'imperatore aveva fondato il proprio regno crearono le premesse necessarie per la ripresa, spesso accademica, del repertorio neoattico. Ne è testimonianza il ricco carico della nave affondata nel porto del Pireo, che, per la sua ricca varietà di repertorio, documenta l'attività, ora di nuovo fiorente, degli *Athenaioi* ad Atene stessa in epoca antonina. La Campania, segnata quasi irrimediabilmente dal declino conseguente alla creazione del porto di Ostia, che aveva privato Pozzuoli di molti degli scambi commerciali che ne avevano determinato la fioridezza negli anni precedenti, non gode più della presenza dei ricchi proprietari delle ville lungo il golfo e le opere di monumentalizzazione pubblica sono spesso affidate alla committenza imperiale¹⁹⁴³.

È proprio in virtù del favore imperiale di cui godette Pozzuoli che tra l'età di Adriano e quella di Antonino Pio ma anche oltre si documentano alcuni rilievi mitologici di un certo pregio, come il rilievo con Eros che gioca con un gallo (**cat. 46**). Esso nel volto rievoca in moltissimi aspetti il giovane Antinoo, morto prematuramente nel 130 d.C. e oggetto di venerazione in molte città dell'impero. Come dimostrano i rinvenimenti del *vicus Lartidianus*, nella stessa città in questo periodo sono attive diverse officine, che lavorarono alla decorazione scultorea di alcuni monumenti come il cd. Tempio Corinzio di epoca severiana. D'altronde, la stessa officina dei calchi di Baia, anch'essa ivi localizzabile, raggiunge l'apice della sua produzione in epoca adrianea attraverso una riproposizione di modelli di epoca greca della prima metà del V sec. a.C.¹⁹⁴⁴ A Pozzuoli, nella scultura a rilievo, malgrado la scarsa e lacunosa documentazione pervenutaci, vengono ripresi, tra tarda età adrianea ed età antonina due modelli di una certa rilevanza ideologica, quale la persuasione di Elena, redatta secondo la versione potremmo dire "allargata" già nota dal cratere dei Musei Capitolini e forse retaggio di uno schema compositivo elaborato in epoca augustea da una bottega affine. Il frammento rinvenuto tra via Oberdan e via Pergolesi, che in questa sede è stato ipoteticamente collegato con il cd. Tempio Corinzio, costituisce una replica del fregio con uccisione dei Niobidi, noto da diverse repliche, che rielaborano l'originale creato da Fidia per la decorazione del trono della statua crisoelefantina di Zeus ad Olimpia. Nella seconda metà del II sec. d.C., a differenza di altri ampiamente diffusi nel I sec. a.C. poi abbandonati, i modelli delle statue fidiache sono particolarmente amati, come testimonia il relitto del Pireo. In particolare il fregio con Niobidi è attestato in questo periodo anche a Modena in un edificio sepolcrale e ad *Isthmia* nel tempio di Poseidon, delineando in tal modo un cambiamento di indirizzo funzionale nella destinazione di tali manufatti. Anche nel caso

¹⁹⁴³ Si vedano ad esempio i teatri Pensabene 2005.

¹⁹⁴⁴ Demma 2010 e *supra*.

del rilievo di Pozzuoli la particolare tematica e l'orizzonte cronologico sono da porre in connessione con le sculture a tutto tondo di Issione e Prometeo, che sono state di recente collegate con l'attività di scultori di Afrodizia operanti a Pozzuoli. Non si può escludere che a Pozzuoli in questo periodo scultori forse ateniesi, in base all'utilizzo del pentelico per il frammento, avessero ripreso modelli fidiaci in funzione di una loro destinazione pubblica e sacra, vista la longeva e fiorente attività di scultori in questa città.

D'altronde scultori di Afrodizia, in base alle deduzioni della Squarciapino che ne riconobbe il marmo, crearono il complesso scultoreo - o una sua parte - del teatro di *Cales*, attraverso la commistione di modelli noti e di nuove creazioni, così da creare un ciclo dionisiaco di grande impatto e originalità. Che i rilievi derivino da una medesima bottega è indubbio oltre che dall'evidenza archeologica anche dall'osservazione della sintassi compositiva, dal formato e dalla resa stilistica dei corpi e dei panneggi. Nonostante l'assenza a *Cales* di una committenza imperiale¹⁹⁴⁵ e di una tradizione copistica consolidata nella città campana, di contro l'attestazione di scultori di Afrodizia attivi a Pozzuoli almeno fino alla fine del II sec. d.C., oltre alla relativa vicinanza dei due centri, indurrebbe ad ipotizzare una provenienza di questi manufatti da una bottega di Pozzuoli, in ragione soprattutto della committenza.

Infine in epoca adrianea si data l'unica replica integra del pannello della balaustra del tempio di Atena *Nike*, nella quale sulla destra è una *Nike* che si allaccia il sandalo (**cat. 37**). Attenendoci alle deduzioni del Fuchs in virtù dell'impossibilità di vedere il pezzo, non più esposto a Monaco e documentato solo da foto, si deve indubbiamente evidenziare la prossimità dimensionale tra questo rilievo e quello di epoca augustea riferibile ad un altro pannello della stessa balaustra e sostenere che, se effettivamente databile in epoca adrianea, il rilievo di Monaco fu necessariamente tratto da un calco della stessa serie di quello con *Nikai* tauroctone.

4.8. Osservazioni

Possiamo, dunque, concludere questa rassegna che tiene conto della diffusione della produzione scultorea a rilievo di soggetto mitologico di tradizione neoattica in Campania, nelle sue linee essenziali ed in rapporto con i materiali coevi sparsi per il mondo, per i quali non si può avere alcun obiettivo di esaustività. D'altronde però la circostanza di rinvenimenti circostanziati in un determinato territorio costituisce il campo privilegiato per la creazione di linee guida entro le quali inserire nuovi e decisivi tasselli in funzione di uno studio complessivo su questo particolare e variegato genere di produzioni.

¹⁹⁴⁵ Pensabene 2005, p. 73.

Le attestazioni campane testimoniano una diffusione dei materiali di produzione neoattica a partire dalla prima metà del I sec. a.C. Ad una fase per lo più caratterizzata da sporadicità succede una di circolazione sul territorio più ampia e variegata nel terzo quarto del I sec. a.C., i cui caratteri peculiari si individuano nell'utilizzo prevalente del marmo pentelico e in uno stile che accomuna numerosi materiali attestati a Roma. La fase tardo-repubblicana, almeno nelle sue linee generali, deve leggersi come un progressivo incremento e sviluppo delle importazioni e delle botteghe, di cui lo stesso Cicerone ci fornisce preziosi particolari, chiedendo il trasporto di rilievi e sculture da Atene senza specificarne la precisa tipologia tematica. In questo periodo la costa campana è il campo privilegiato nel quale trova espressione l'"ellenizzazione" del ceto dirigente romano attraverso l'esposizione privata di oggetti di lusso, probabilmente percepiti quasi al pari degli originali che pure sono emersi in buon numero nella documentazione archeologica. D'altronde è lo stesso Plinio ad indicare il terzo quarto del I sec. a.C. come il periodo di maggior fioritura delle case di lusso a Roma¹⁹⁴⁶. L'arco territoriale abbraccia però anche altre aree più interne come Capua, che tra epoca tardo-repubblicana e augustea vive il suo apogeo.

Il modello creato dalla concezione residenziale delle ville di lusso e la sua diffusione nell'ideologia romana segna il passaggio dell'espressione del lusso tramite oggetti di tradizione greca dai ceti più elevati a quelli medi. Allo stesso modo l'adozione da parte del primo imperatore Augusto di una politica figurativa improntata a modelli tratti dalla cultura greca genera il proliferare di produzioni e di botteghe, probabilmente in parte locali. Lo spostamento delle botteghe e degli scultori greci in Italia tra l'altro trova anche conferma nelle fonti letterarie, che pongono l'attività di Evandro, prima a Sicione, a Roma¹⁹⁴⁷. Una o più d'una potevano sicuramente trovar luogo a Pozzuoli, dove specialisti di plastica a rilievo potevano lavorare nell'officina dei calchi di Baia o in altre officine della fiorente città portuale. Ma anche in area vesuviana le botteghe sicuramente locali che produssero sculture decorative da giardino e *oscilla* per Pompei ed Ercolano potrebbero essersi cimentate nella produzione di lastre e altri materiali di impronta greca. In questa fase, ancor più che quella precedente, si assiste ad una sorta di reazione ai modelli canonici, attraverso una continua e originale opera di rielaborazione e commistione equilibrata di tipi che ad un'analisi accurata risultano raramente attestati nel repertorio produttivo di questi secoli. Anzi in alcuni casi, come nel cratere di Capua, i soggetti campani costituiscono le prime attestazioni di tipi che ricorreranno poi solo nei sarcofagi. Non può essere un caso se in Campania si documenti la completa o parziale assenza di alcuni temi iconografici estremamente cari alla tradizione neoattica come le Menadi di Callimaco (di cui esistono diverse decine di repliche), le *saltantes laeanae*, poche repliche di ispirazione fidiaca o post-fidiaca (il frammento con Niobidi, le *Nikai* della balaustra), un solo tardo frammento di *Ikariosrelief* (a fronte di numerosissime repliche note). Lo studio dell'iconografia delle Ninfe ha evidenziato l'assenza di tipi in sti-

¹⁹⁴⁶ Plin., *Nat. Hist.* 36, 109.

¹⁹⁴⁷ Sinn 2000, p. 387.

le classicistico e soprattutto in stile arcaistico, evidenziando invece la diffusione di tipi originali e di rielaborazioni. In Campania, inoltre, nonostante la diffusione e l'opulenza delle ville marittime, luogo più adeguato di esposizione, mancano i grandi crateri con scene composite tipiche delle elaborazioni tardo-ellenistiche neoattiche come il cratere tipo Borghese o quello tipo Pisa. Sono invece presenti crateri di forma diversa - cratere a volute - o con composizioni diverse - cratere di Capua. Altre volte l'originalità delle composizioni è sicuramente imputabile alla volontà e all'influenza di una committenza, spesso colta ed erudita, dal momento che l'analisi qui proposta ha evidenziato l'attività di medesime botteghe sia a Roma che in Campania.

In età augustea in conseguenza di queste considerazioni sia la costa, compresa Capri, che probabilmente nella panoramica generale del golfo costituisce l'esempio da seguire, sia l'entroterra fino al Cilento sono testimoni della diffusione e dello sviluppo di queste produzioni, che per la loro ampiezza rendono più difficoltosa la ricerca di criteri produttivi omogenei.

In età giulio-claudia la forza vitale dell'attività delle botteghe neoattiche va spegnendosi ed emergono probabilmente con più evidenza i segni delle produzioni locali, che si concretizzano ad esempio nella fiorente produzione a Pompei ed Ercolano di *oscilla* e *pinakes*. Allo stesso modo gli ultimi decenni del I sec. d.C. e i primi del II sec. d.C., che purtroppo vedono la scomparsa di una fonte primaria di documentazione come le città e le ville vesuviane, segnano un deciso cambio di tendenza: le città del golfo annoverano pochi prodotti la cui tipologia, pur conservando una funzione decorativa, dipende dalla produzione di altari sacri e funerari, delineando così la presenza di botteghe per lo più abituate a tipi diversi di committenza.

Con l'età adrianea e antonina il nuovo *floruit* delle produzioni di ispirazione neoattica si legge in Campania solo tra Pozzuoli e Cuma probabilmente in ragione di una regressione del sistema di abitazioni di lusso e di una committenza prevalentemente a scopi pubblici e religiosi. In questo senso si deve intendere anche l'ultimo filone produttivo della fine del II sec. d.C. per il teatro di *Cales*, che segna la definitiva scomparsa di questo genere scultoreo dalle officine campane, romane e ateniesi, che si dedicheranno ormai esclusivamente alla produzione di sarcofagi.

5. Conclusioni

5.1. Temi iconografici e spazi espositivi nella documentazione della Campania antica

I rilievi neoattici della Campania antica sono l'espressione di un complesso processo di selezione e codificazione del repertorio mitologico che si realizza attraverso una serie di fattori convergenti e significativi quali i processi produttivi, l'utilizzo dei temi iconografici e la funzione che essi svolgono all'interno di un "sistema" decorativo, strettamente connesso con il suo spazio espositivo. Le particolari circostanze di rinvenimento di una cospicua parte di questi materiali e la specificità di un territorio circoscritto e peculiare nel panorama italico hanno permesso di definire i criteri alla base dei quali tali oggetti furono scelti o commissionati¹⁹⁴⁸. Se i rilievi neoattici, infatti, rientrano in un più vasto e articolato filone artistico che in un arco temporale di circa tre secoli, dalla fine del II sec. a.C. alla fine del II sec. d.C., a vicende alterne e con diverse sfumature caratterizzò il mercato di lusso del Mediterraneo, per questo qui studiati tipologicamente sotto l'aspetto iconografico, la specifica selezione o elaborazione di modelli, forme e significati può determinare una caratterizzazione peculiare di un territorio e di una clientela. I numerosi dati a disposizione, una volta combinati e relazionati, forniscono spunti di riflessione che investono la società romana che abitava la Campania e, nei casi più fortunati delle città vesuviane si possono riconoscere tempi, spazi e attori.

La ricerca sulla produzione a soggetto mitologico presuppone uno studio iconografico e iconologico, secondo il quale l'immagine veicola un messaggio e un significato. Il linguaggio figurativo è spesso interpretato in chiave ideologica soprattutto nel delicato momento storico di passaggio dall'epoca ellenistica a quella romana e ciò è oggetto di numerosissimi studi¹⁹⁴⁹. L'analisi mitologica e tematica deve tener conto di diversi aspetti che nell'ottica di una selezione in funzione decorativa erano considerate dal committente. Dunque il singolo soggetto rappresentato sui rilievi neoattici è considerato in quanto espressione di un determinato evento mitologico ma anche in relazione al modo in cui esso è stato rappresentato. Un elemento, pertanto, fondamentale da evidenziare è la combinazione tra temi e modalità di rappresentazione¹⁹⁵⁰. A differenza di altre forme di espressione artistica, nelle quali si concepisce una rappresentazione di tipo mitologico, i rilievi neoattici sono portatori di schemi e significati più sfumati. Il puntuale ricorso alle forme classiche, dovuto all'*auctoritas* e al *pondus*, per modelli eterogenei costituisce il filo conduttore di queste produzioni e nel tardo ellenismo il fenomeno fu definito da parte dei critici, che estesero all'arte figurativa il concetto aristotelico del τὸ

¹⁹⁴⁸ Sul duplice aspetto della selezione asettica di un prodotto già presente sul mercato e della indicazione specifica su commissione di un determinato soggetto si veda soprattutto il capitolo precedente e *infra*.

¹⁹⁴⁹ Grassigli 1999, pp. 15-41; Zanker 1994; per i parametri di decodificazione dell'immagine: EAA V (1997), s.v. *Trasmissione delle iconografie*, pp. 823-837 (F. Ghedini); Ghedini 2000; Ghedini 2002, pp. 555-558.

¹⁹⁵⁰ Balensiefen 1990, pp. 145-149.

πρόεπον, secondo cui la forma dell'opera d'arte deve essere appropriata al suo contenuto¹⁹⁵¹. Le decorazioni pittoriche, al contrario, riproducono eventi mitologici in modo narrativo e possiedono un repertorio tematico più ampio ed eterogeneo rispetto a ciò che si può evincere dai rilievi neoattici. Lo stesso vale per la scultura a tutto tondo o per le coppe argentee o per tutti gli altri oggetti d'arredo. Il repertorio neoattico è, per chi ne sceglie un manufatto, già portatore di una sacralità e una monumentalità di gran lunga più rilevante rispetto agli altri prodotti del mercato artistico.

L'epoca nella quale si diffondono in Italia i prodotti neoattici è connotata da forti cambiamenti politici e culturali. Gli scultori, che in una prima fase esportano prodotti già finiti, si adeguano e rispondono in prima persona delle tendenze politiche del periodo e con il passaggio dalla repubblica alla monarchia essi mettono al servizio del *princeps* la propria arte e il proprio repertorio figurativo¹⁹⁵². Proprio in questo caso al cliente di un fiorente mercato di carattere ornamentale si affianca, senza mai sostituirsi, il committente. Non a caso, nonostante l'ampiezza del repertorio mitologico, appare evidente una selezione, probabilmente operata dalla clientela romana e sicuramente connessa alla funzione e al significato che l'immagine poteva assumere. Tale selezione deve intendersi sia nel senso della scelta di un episodio o un personaggio mitico rispetto ad un altro sia nel senso di una estrapolazione consapevole del mito stesso o della composizione figurativa di singoli elementi. Talvolta, nell'arredo scultoreo di epoca romana si individua un singolo soggetto che originariamente faceva parte di un complesso più ampio e in tal caso si tratta di un *excerptum*, una citazione sintetica dell'originario significato. Così la presenza di una parte della scena o di un solo soggetto estrapolati da un contesto figurativo più ampio nei rilievi neoattici può costituire una citazione erudita, che propone una parte per il tutto. L'osservatore non ha certo di regola la possibilità di confrontare direttamente l'originale e la copia così come le repliche l'una con l'altra nella loro fedeltà all'originale o nel loro grado di organicità. La reciproca riconoscibilità è garantita principalmente attraverso caratteristiche peculiari dell'immagine, che evidentemente dovevano essere riconoscibili in ogni sua parte. La comprensione tematica che avevano i committenti o gli acquirenti romani di soggetti desunti da repertori greci doveva essere alquanto elevata, soprattutto in relazione al fatto che le case romane in Campania, nelle quali si sono rivenuti i rilievi sono state riallestite dopo il terremoto del 62 d.C. ma mantengono i materiali più antichi, indice di una permanenza del significato. In effetti la maggior parte delle attestazioni nelle città vesuviane di rilievi neoattici si ritrova nell'ambito dei restauri operati dopo il terremoto anche se i rilievi sono più antichi e questo dimostra, oltre al pregio del manufatto, anche una continuità d'uso all'interno delle pareti dipinte.

Lo studio delle connessioni tematiche deve necessariamente tener presenti le rappresentazioni pittoriche parietali, vista la quantità di dati a nostra disposizione per i contesti vesuviani. Come giustamente notato da De Carolis¹⁹⁵³ esiste un rapporto tra de-

¹⁹⁵¹ Ghisellini 1999, p. 136.

¹⁹⁵² Sauron 1994.

¹⁹⁵³ De Carolis 2007, pp. 42-44 (con bibl.). Sull'argomento però più diffusamente si veda Lorenz 2008.

corazione pittorica e tipologia di ambiente. Egli distingue luoghi di passaggio (*fauces*, atrio) in cui la decorazione è più sobria, con colori più tenui e temi meno impegnati: ad esempio nelle *fauces* vi erano di solito solo ornati geometrici e raramente quadretti con temi quali paesaggi o nature morte. Gli atri e i peristili, luoghi di passaggio più cadenzato, sperimentano nelle zone mediane quadretti con temi più impegnati e dal cromatismo più acceso; nei luoghi di maggiore staticità si prediligono scene di più elaborata complessità ma non è sempre percepibile la connessione tematica tra i soggetti rappresentati, ad eccezione dei temi dionisiaci e delle nature morte nei triclini e delle scene erotiche nei *cubicula*. I *viridaria* erano spesso decorati con immagini di giardini nelle quali si tentava di rompere il muro esistente tra realtà e fantasia. Queste decorazioni erano ancor più significative e diffuse negli spazi aperti di ridotte dimensioni. In queste pitture si percepisce la funzione e il significato di molti oggetti di marmo rinvenuti negli scavi, che, qualora il proprietario non avesse avuto le risorse sufficienti per acquistare manufatti decorativi reali, potevano sempre essere riprodotti in pittura¹⁹⁵⁴. Ai soffitti sono appesi *oscilla* e maschere, al centro grandi crateri o *labra* dai quali zampilla l'acqua, mentre su piedistalli si espongono lastre rettangolari decorate con scene figurate a rilievo. Sia in questo tipo di composizioni sia in altre trovavano spesso posto quadretti con scene mitologiche, il cui significato doveva essere chiaramente connesso con una precisa volontà del committente. Le scelte formali e tematiche sono il risultato di una combinazione di diversi fattori convergenti, quali l'esibizione della propria inclinazione culturale, di messaggi politici e di puro gusto estetico che in percentuali diverse di volta in volta concorrono a sancire le ragioni di una scelta.

I rilievi neoattici si inseriscono pertanto all'interno di un "sistema" decorativo costituito in prima istanza dalle pitture parietali, nelle quali spesso le lastre sono inserite, e in secondo luogo da tutta una serie di suppellettili e statue, in metallo e in marmo, ma forse anche vetri e quadri; in breve i rilievi marmorei non sono che uno degli elementi più prestigiosi di un insieme variegato ma sicuramente omogeneo dal punto di vista tematico. Non è superfluo citare la ricostruzione operata da Lehmann¹⁹⁵⁵ di un "Museo" d'arte riecheggiato da Marziale¹⁹⁵⁶ nel parlare degli *apophoreta*, i piccoli doni da portar via da parte dei commensali. Così si colgono correlazioni tra la scelta dei soggetti, la loro selezione - in pittura, a rilievo a tutto tondo, in marmo bronzo o terracotta -, ed una loro virtuale disposizione. Nei versi che indugiano nella descrizione dei soggetti con argute osservazioni, sono elencate e descritte le opere d'arte intrecciando un sottile gioco di relazioni basate su antinomie, *pendants*, suggestioni e richiami culturali tra materiali diversi per genere, cronologia, stile, ambito di produzione, al fine di valorizzare un percorso espositivo giocato soprattutto sulla preziosità, rarità e curiosità dei soggetti.

Allo stesso modo, tanto in ambito pubblico quanto privato, altre fonti letterarie permettono di ricostruire linee precise di tendenza ornamentale, secondo le quali temi

¹⁹⁵⁴ Su questo soprattutto Jashemski 1993 e Ciarallo, Giordano 2012.

¹⁹⁵⁵ Lehmann 1945; vd. anche Bartmann 1991; Bounia 2004, pp. 220-231; Leberl 2004, pp. 301-310; Micheli 2004, p. 87; Roman 2010.

¹⁹⁵⁶ Mart., *Ep.* XIV.

specifici sono adeguati a determinati spazi espositivi e soggetti diversi in materiali eterogenei devono essere concepiti secondo un filo conduttore omogeneo. Un passo di Vitruvio¹⁹⁵⁷, riguardante la città di Alabanda, nella quale, secondo l'autore, il ginnasio era decorato con immagini di oratori e il foro con immagini di atleti, è emblematico dell'importanza attribuita in quell'epoca all'adeguatezza delle immagini in relazione al tipo di spazio espositivo. Pertanto le immagini acquisiscono un significato e sono percepite come tali dagli spettatori proprio in base alla loro compatibilità con il luogo nel quale si trovano¹⁹⁵⁸. Al contrario dei luoghi pubblici il fattore estetico poteva prevalere, anche se non prevaricare, quello più propriamente contenutistico ed espressivo nella decorazione dei giardini delle *domus* o delle ville romane¹⁹⁵⁹. In questo senso è Cicerone ad esprimere più compiutamente i concetti alla base dei quali diversi *ornamenta* erano correlati nella vita privata secondo le modalità del *decorum*¹⁹⁶⁰, vale a dire "ciò che si addice"¹⁹⁶¹. Così dalle parole del retore si coglie una lunga serie di elementi che determinano l'adeguatezza delle immagini rispetto ai luoghi ma anche e soprattutto rispetto al committente, alla sua passione (*studius*) e al suo gusto (*elegantia*)¹⁹⁶². In una lettera a Fabio Gallo¹⁹⁶³, reo di aver acquistato statue di Baccanti e di Marte, Cicerone spiega che le Baccanti sono pregevoli dal punto di vista estetico ma non sono appropriate alla decorazione della sua biblioteca, mentre il Marte non si adegua al suo spirito, mai incline alla guerra ma piuttosto alla cultura e alla sapienza. Emergono dunque dalle sue parole due fattori determinanti per la definizione del *decorum*, vale a dire lo spazio e il committente. Questi elementi sono poi riscontrabili anche archeologicamente attraverso lo studio dei contesti espositivi e dell'iconografia, come è ad esempio emblematico il caso del rilievo di Asclepio, esposto in posizione preminente nella Casa di Apollo a Pompei (cat. 10).

In ambito pubblico quanto privato l'*ornamentum* non deve essere percepito unicamente come un'immagine "decorativa", poiché dalle fonti traspare anche un valore sacro e forse votivo delle opere d'arte, designate con questo termine¹⁹⁶⁴. È proprio Cicerone a designare come *ornamenta urbis* tanto le statue dei luoghi pubblici quanto i simulacri dei templi¹⁹⁶⁵. È proprio in ragione di queste considerazioni che in ambito privato gli *ornamenta* non possono e non devono essere percepiti unicamente come immagini decorative ma assumono un valore "significante" in relazione al luogo nel quale essi sono esposti. Pertanto nella percezione e nell'ermeneutica delle immagini che troviamo tanto in ambito pubblico quanto privato è necessario considerare una molteplicità di

¹⁹⁵⁷ Vitr., 7, 5, 4 - 7, 7, 6.

¹⁹⁵⁸ Bravi 2012, pp. 18-20, la quale richiama gli ultimi lavori e le recenti teorie di Tonio Hölscher.

¹⁹⁵⁹ Oltre a Jashemski 1993 e Ciarallo, Giordano 2012 e a numerosi testi più generici si vedano i diversi contributi presenti in *Horti romani* 1998.

¹⁹⁶⁰ Bravi 2012, pp. 21-27; Anguissola 2012, pp. 133 ss.

¹⁹⁶¹ Lo spiega lo stesso Cicerone, Cic., *Orat.* 70-72.

¹⁹⁶² Cic., *ad Att.* I, 8, 2.

¹⁹⁶³ Cic., *Fam.* 7, 23.

¹⁹⁶⁴ Macr., *Sat.* 3, 11, 6. Su questo si veda anche Estienne 2010.

¹⁹⁶⁵ Cic., *Verr.* 2, 4, 93. Anche Liv., 25, 40, 3 definisce *ornamenta*, lodati per la loro *excellentia*, le statue greche poste negli *aedes Honoris et Virtutis*, votati da Marcello nel 222 a.C.

aspetti sociali e culturali che solo attraverso la correlazione e la comparazione delle diverse immagini e degli spazi nei quali sono esposti può trovare la giusta dimensione semantica.

In epoca più tarda, nel II sec. d.C., Luciano di Samosata ci fornisce una testimonianza interessante circa la connessione tematica e semantica tra le immagini di una casa di alto rango e l'importanza attribuita dai proprietari alla cultura artistica. Nel dialogo *l'Amante delle menzogne*¹⁹⁶⁶ è immaginata una discussione tra il ricco Eucrate e il suo ospite Tichiade ambientata nella casa del primo nella quale erano esposte repliche del Diadumeno di Policlete, del Discobolo di Mirone e del gruppo dei Tirannicidi di Crizia e Nesiote. Eucrate parla al suo interlocutore della scultura realizzata da Demetrio di Alopece e collocata all'ingresso della sala ma questa, identificabile nel ritratto del generale corinzio Pellico, viene confusa da Tichiade con il Discobolo, così da generare l'imbarazzo del padrone di casa. Nell'allestimento del salone le sculture di soggetto storico occupano una posizione importante poiché il gruppo dei Tirannicidi è posto in prossimità della fontana e il ritratto di Pellico presso l'ingresso. Ben più significativa è però l'esposizione l'una a fianco all'altra del Diadumeno e del Discobolo, dimostrando in tal modo una voluta interrelazione dovuta al genere del soggetto atletico ma anche al confronto critico ed erudito tra Mirone e Policlete¹⁹⁶⁷.

A partire dall'età repubblicana si diffuse l'usanza di possedere opere d'arte greca all'interno delle proprie dimore poiché ad esse fu assegnato il ruolo fondamentale di celebrare la ricchezza e la raffinatezza del proprietario, tanto da divenire un elemento distintivo dello stile abitativo aristocratico, così come accadeva all'interno dei palazzi dei regni ellenistici¹⁹⁶⁸. Di questa diffusa abitudine di acquistare o importare manufatti dalla Grecia abbiamo numerose testimonianze letterarie che trovano riscontro nei documenti archeologici sia a livello pubblico che privato¹⁹⁶⁹. Il potere evocativo degli originali greci e, in loro sostituzione, delle repliche, condizionò fortemente il gusto decorativo e religioso della società romana. Se da un lato le grandi residenze aristocratiche fornirono l'impulso alla sperimentazione di apparati decorativi lussuosi, che dalle ville del ceto senatorio e poi della famiglia imperiale si riflettevano nelle dimore delle *élites* locali, dall'altro la valenza sacrale veicolata da immagini mitologiche permette di comprendere il valore che nella società romana era attribuito a questi *nobilis opera*. I prodotti della grande arte classica erano, come sappiamo, per lo più in bronzo e molti furono gli originali trasportati in Italia e noti solo dalle fonti letterarie¹⁹⁷⁰, come ad esempio *l'apoxiomenos* di Lisippo, ma talvolta anche da quelle archeologiche, come è il caso dei Bronzi di Riace. Copie in bronzo di epoca tardo-ellenistica e imperiale sono piuttosto rare e non solo a causa della pratica della fusione e il conseguente riutilizzo cui esse furono soggette. Il marmo già a partire dalla prima epoca ellenistica divenne il materiale privile-

¹⁹⁶⁶ Luc., *Philops.* 18.

¹⁹⁶⁷ Anguissola 2012, pp. 129-131.

¹⁹⁶⁸ Su questo vasta bibliografia. In generale, con riferimento alle ville: Neudecker 1988; Bounia 2004; Slavazzi 2006; Bounia 2015. Altri testi saranno citati durante la discussione.

¹⁹⁶⁹ Coarelli 1996; Cirucci 2005; Cirucci 2009; Bravi 2012.

¹⁹⁷⁰ Su questo Bravi 2012.

giato per la realizzazione delle opere dei più grandi artisti al servizio dei regni ellenistici, ma anche quello più adatto alla realizzazione di copie, come ad esempio accade a Pergamo. Nelle realizzazioni in marmo si ci ispirava, tuttavia, ad oggetti metallici, ci riferiamo in special modo ai crateri, ai candelabri e ai puteali, che subirono una "marmorizzazione" con l'obiettivo di conferir loro una certa monumentalità, che designava uno *status* elevato del prodotto e di conseguenza del suo proprietario¹⁹⁷¹. Si attua, inoltre, una chiara ed evidente defunzionalizzazione, soprattutto in relazione all'uso prevalentemente, anche se non esclusivamente, domestico di tali oggetti, che, di conseguenza, rivestirono una funzione ornamentale e al contempo permettevano, attraverso l'utilizzo del marmo, di comporre a piacimento la decorazione figurativa.

Gli oggetti di lusso che definivano l'arredo domestico e decoravano dunque gli ambienti non erano però nelle loro immagini meri ornamenti avulsi da un contesto e da un significato, che, anzi numerosi casi archeologici hanno permesso di mettere in risalto. Sono pertanto il luogo e l'epoca nel quale essi furono esposti a fornirci gli spunti di riflessione più interessanti circa il valore ad essi attribuito¹⁹⁷².

Le grandi ville, specchio di una società elitaria romana, a partire dalla metà del I sec. a.C. all'età augustea, in cui toccarono il loro apice, iniziarono a popolare con maggiore intensità le coste e le insenature della Campania attraverso edifici immensi e sperimentazioni architettoniche sempre più coraggiose¹⁹⁷³. Ambienti porticati che cingono uno spazio centrale molto ampio sono tra gli ambienti più elaborati e derivano probabilmente dall'architettura pubblica ellenistica ma soprattutto dagli edifici ginnasiali e connotano, dunque, una certa predilezione, in coloro che adottano questo tipo di strutture nelle loro abitazioni, per la cultura greca. Spazi adibiti a giardino, arricchiti da giochi d'acqua e statue derivano, invece, probabilmente dall'Oriente diffusi dai regni ellenistici. Definiti pertanto da tempo convenzionalmente *peristylia*-giardini, così come sono acquisiti dall'architettura domestica romana, essi sono solitamente circondati da quattro portici o criptoportici per le passeggiate, mentre a volte utilizzano solo tre portici, poiché il quarto lato è aperto al fine di godere del panorama. L'unione tra spazi porticati, *peristylum* o *porticus*, e giardini, chiusi e compressi in uno spazio definito, resi *ornamentum*, sono tipici della seconda metà del I sec. a.C.¹⁹⁷⁴ Lo stile di vita che l'aristocrazia ostenta nella dimensione privata dell'*otium* si trova in pieno accordo con la *luxuria* di stampo ellenistico e in particolare tolemaico. In questi spazi trovano espressione i più articolati e monumentali cicli scultorei noti¹⁹⁷⁵, uno fra tutti quello della Villa dei Papiri¹⁹⁷⁶. Il gusto artistico del proprietario della villa, posta nel suburbio di Ercolano, è rivolto alla riproduzione di statue ed erme sia in bronzo che in marmo; egli,

¹⁹⁷¹ Pensabene 2002.

¹⁹⁷² In generale sull'argomento Adamo Muscettola 1992.

¹⁹⁷³ Anche se il fenomeno, ben più complesso, inizia diversi decenni prima. In generale Lafon 2001.

¹⁹⁷⁴ Sulla terminologia e sull'origine dei *peristylia*-giardini: Zarmakoupi 2010, e in parte Zarmakoupi 2011, Zarmakoupi 2014.

¹⁹⁷⁵ In generale Neudecker 1988 ma anche Slavazzi 2006 e Salcuni 2007.

¹⁹⁷⁶ Sulle sculture in marmo e in bronzo dalla villa Mattusch e Moesch 2009.

però, non ha selezionato, per la sua "collezione"¹⁹⁷⁷, alcun manufatto neoattico a rilievo. Così al contrario le ville che sono state oggetto di analisi in questa sede, come le ville di Miseno, Villa Sora e soprattutto Villa San Marco e la Villa di Poppea, annoverano al loro interno un solo manufatto a fianco ad arredi scultorei più standardizzati e convenzionali, in generale di qualità non elevata. Nelle ville di lusso, dunque, ad eccezione di Capri, le cui residenze rientravano nel *patrimonium principis*, non si trova mai più di un rilievo o di un manufatto neoattico. Tali oggetti dovevano quindi rivestire anche nelle residenze di alto rango, un ruolo artistico non indifferente nell'ambito delle decorazioni. Gli ampi spazi, i giardini e le piscine dovevano altresì fornire un luogo più adatto di esposizione e contestualizzazione di oggetti di pregio, che di contro finivano comunque calate nella dimensione ordinatrice della natura, confondendosi e quasi celandosi all'interno di una vegetazione florida e rigogliosa. Così nel grande ninfeo di Villa San Marco la preziosità del cratere con danza di Pan e le Ninfe (**cat. 7**), utilizzato come fontana, conferiva all'acqua un'aura di sacralità, poiché le Ninfe erano le dee delle acque, e al tempo stesso era ricreato l'aspetto della caverna, entro la quale erano solitamente venerati appunto Pan e le Ninfe. Così la posizione, forse collocabile in una seconda fase di utilizzo, del cratere con guerrieri danzanti (**cat. 17**) sul bordo della piscina corroborava la connotazione dionisiaca dell'area cui già si alludeva attraverso la collocazione del gruppo di Pan ed Ermafrodito posto in asse con il cratere. La duplicazione sul cratere del medesimo soggetto, seppur con la variante della terza figura di destra, era un aspetto spesso ricorrente nella cultura figurativa romana¹⁹⁷⁸ e non a caso si ritrova nella stessa decorazione della piscina, dove sul lato Ovest erano duplicate la *Nike* in volo ed Eracle. In generale dunque nelle ville campane ricorrevano sui rilievi neoattici temi legati alla sfera dionisiaca attraverso però un repertorio di immagini giocato per lo più su ricorrenze non convenzionali e piuttosto erudite. Immagini legate a Dioniso rievocavano d'altronde anche una dimensione sacrale, legata al concetto stesso di *tryphè* ellenistica e tolemaica e alla correlazione del dio con le rappresentazioni teatrali¹⁹⁷⁹.

Gli aspetti filosofici e letterari, oggetto delle discussioni dei proprietari più colti, devono porsi invece alla base dell'esposizione e della scelta del rilievo di Orfeo ed Euridice rinvenuto a Villa Sora (**cat. 18**). Proprio in epoca augustea, d'altronde, si diffusero le *recitationes*, usanza inaugurata da Asinio Pollione, vale a dire pubbliche letture di *excerpta* di opere classiche all'interno di circoli letterari piuttosto intimi.

Lo studio della documentazione archeologica della Campania ha però permesso di approfondire relazioni tematiche e spazi espositivi anche per le dimore urbane nei

¹⁹⁷⁷ Su questo aspetto "collezionistico" dei proprietari delle ville (con particolare riguardo alla Villa dei Papiri) vd. Neudecker 1998.

¹⁹⁷⁸ Su questo concetto vd. Bartmann 1988.

¹⁹⁷⁹ Grimal 1990, pp. 97 ss., 317-319, il quale ricorda che Vitruvio (Vitr., 5, 6, 9), nella sua trattazione delle scenografie dei generi teatrali, afferma che ognuna delle forme drammatiche principali, la tragedia, la commedia e il dramma satirico, erano rappresentate entro uno scenario peculiare: la tragedia nella reggia (di fronte a colonnati ornati di statue), la commedia davanti alle facciate di case private mentre infine il dramma satiresco richiedeva uno scenario di alberi, grotte, montagne e altri elementi campestri disposti in modo da formare un *opus topiarium*, cioè un paesaggio vero e proprio.

centri vesuviani¹⁹⁸⁰, che, per la loro condizione privilegiata di conservazione, dimostrano e quasi capovolgono gli schemi interpretativi comunemente assunti dalla critica archeologica. Infatti la ricorrenza e la conseguente spiegazione della presenza di reperti di alto livello qualitativo e ideologico all'interno di ville di grande impegno costruttivo è già nota e facilmente correlabile allo *status* culturale e sociale del proprietario. Le dinamiche insediative e socio-culturali delle città vesuviane, nelle quali la ricorrenza di tali manufatti è sorprendentemente cospicua, permettono di accentuare alcuni aspetti interpretativi solo marginalmente percepibili attraverso l'analisi di reperti di altra natura.

Negli spazi della *domus* romana si instaura la più vivida osmosi tra sfera privata e pubblica attraverso l'ostentazione negli spazi principali dello *status* sociale del proprietario. Ed è proprio nel rapporto tra spazio e significato che gli oggetti d'arredo domestico rivestono un ruolo fondamentale. La *domus* romana non è concepita unicamente come spazio intimo e concluso ma testimonia la condizione economica e soprattutto sociale del proprietario come conferma un importante passo di Vitruvio¹⁹⁸¹, nel quale si esprime l'esigenza, da parte dell'architetto, di adeguare la concezione e la disposizione degli spazi, oltre che alla loro ornamentazione, allo *status* sociale e all'attività svolta dal committente¹⁹⁸². Sempre da Vitruvio¹⁹⁸³ apprendiamo che esisteva, all'interno delle dimore della media e alta società, una divisione tra spazi esclusivamente riservati alla vita privata della famiglia¹⁹⁸⁴ e spazi destinati all'accoglienza e alle dinamiche sociali. Dal momento che questi ultimi, nello specifico l'atrio e il peristilio, erano luoghi condivisi dalla famiglia e dagli ospiti, costituiscono lo specchio attraverso il quale si riflettevano le dinamiche di autocelebrazione e ostentazione del proprio *status* culturale e sociale.

L'abitazione romana tipica della media e tarda repubblica, nata verso la fine del III sec. a.C. e attestata fino alle soglie dell'impero, è la casa ad atrio caratterizzata da un sviluppo planimetrico orizzontale-lineare. L'atrio fungeva da elemento distintivo e rappresentativo della *domus* al quale era solitamente connesso un *hortus*, che doveva soddisfare il fabbisogno alimentare della famiglia. A partire dal II sec. a.C. inizia un progressivo processo di ellenizzazione delle *élites* locali che si manifesta a livello archeologico e architettonico nella diffusione di ambienti quali le *exedrae*, gli *oeci* e i triclini che dilatano il perimetro delle abitazioni e la loro rigorosa assialità ma allo stesso tempo tendono ad aprire il campo visivo verso una spazialità che trova la sua più precipua espressione nel peristilio¹⁹⁸⁵. Ciò che muta è la funzione vera e propria poiché l'*hortus* si trasforma in un giardino nel quale sono piantate diverse specie di piante e arbusti¹⁹⁸⁶. A partire dalla metà del I sec. a.C., e soprattutto nel I d.C., gli spazi verdi delle abitazioni

¹⁹⁸⁰ Per Pompei resta fondamentale Adamo Muscettola 1992.

¹⁹⁸¹ Vitr. VI, 5, 2.

¹⁹⁸² De Carolis 2007, p. 11.

¹⁹⁸³ Vitr. VI, 5, 1.

¹⁹⁸⁴ Su questo argomento Anguissola 2010.

¹⁹⁸⁵ Sul peristilio a Pompei ed Ercolano: Pesando 1997; Dickmann 1999; Pesando, Guidobaldi 2006, p. 22; De Carolis 2007, pp. 16-19.

¹⁹⁸⁶ Studi sulle tipologie di piante presenti nei giardini sono stati effettuati negli anni, ma uno studio piuttosto ampio e recente è Ciarallo, Giordano 2012.

urbane sono arricchite da decorazioni scultoree che imitano in piccolo i grandi peristili delle ville suburbane e costiere nelle quali proprio a partire dalla metà del I sec. a.C. si adotta lo schema planimetrico che prevede ampi spazi verdi rettangolari con piscina o giochi d'acqua, cinti da peristasi. Le ville costituivano infatti il modello di riferimento per gli esponenti delle *élites* locali, poiché divennero in epoca tardo-repubblicana residenze d'*otium* dei più ricchi e potenti esponenti dell'aristocrazia dell'*Urbs*¹⁹⁸⁷. In quest'epoca si diffondono nelle case anche doppi atri, il secondo dei quali più piccolo, che probabilmente sono alla base della descrizione di Cicerone¹⁹⁸⁸, che chiedeva manufatti ateniesi - i famosi *typoi* e i *putealia sigillata* - per decorare il suo *atriolum*¹⁹⁸⁹. È per questo che a partire dalla metà del I sec. a.C., anche in virtù della ritrovata stabilità istituzionale seguita alla guerra sociale e all'insediamento della colonia romana a Pompei, si diffonde l'usanza di decorare le *domus* con oggetti ornamentali e compaiono di conseguenza i primi rilievi.

Le decorazioni scultoree delle città vesuviane seguono per lo più gli stilemi tipici del repertorio tardo-ellenistico e sono il prodotto di officine locali che eseguono prodotti per lo più modesti adattandosi alle possibilità economiche dei committenti di ceto medio-alto. Un indice precipuo della qualità non elevata di questi prodotti, soprattutto nel caso delle sculture a tutto tondo, è la miniaturizzazione delle repliche rispetto agli originali, che permetteva di inserire le sculture negli spazi ristretti delle *domus* urbane¹⁹⁹⁰. In questo senso c'è però da sottolineare una certa differenza, sicuramente percepibile anche a livello dei rilievi neoattici, tra le decorazioni scultoree di Pompei e quelle di Ercolano¹⁹⁹¹. Quest'ultima infatti era una città di più ridotte dimensioni ma era luogo di soggiorno di ricchi cittadini romani, come nel caso della Villa dei Papiri, e questo ha probabilmente incentivato la circolazione di prodotti di qualità più pregiata.

La generica rappresentazione di temi legati al mondo naturale o allusivi della gioia di vivere attraverso la riproposizione di sculture legate al mondo dionisiaco è indubbiamente ricorrente in numerosissimi giardini, soprattutto a partire dall'età neroniana post-sismica. Ne è testimonianza il rilievo in pavonazzetto con *thiasos* dionisiaco, di incerta provenienza (**cat. 9**), che per il suo stile pittorico e corsivo doveva ricordare i personaggi dei quadri dipinti in IV stile. Oltre a queste immagini si possono scorgere sfumature più complesse e ricercate. Un'ostentazione della cultura del proprietario ha ispirato la presenza di immagini di filosofi e pensatori, così come di muse o di scene allusive dell'ispirazione poetica, così come accade soprattutto nelle ville marittime, ad esempio nella Villa dei Papiri. Ne sono esempio a Pompei il rilievo con Socrate seduto (**cat. 11**) e la statuetta in terracotta di Pittaco di Mitilene¹⁹⁹² nei *Praedia* di *Iulia Felix*, la sta-

¹⁹⁸⁷ Zanker 1993, pp. 160-198.

¹⁹⁸⁸ Cic., *Ad Att.* I, 10, 3.

¹⁹⁸⁹ Sul significato di questo termine Froning 1981, pp. 8-9.

¹⁹⁹⁰ Si vedano i diversi spunti emersi in *Marmora pompeiana* 2008.

¹⁹⁹¹ Adamo Muscettola 1992, p. 94.

¹⁹⁹² Oggi conservate a Pompei. Jashemski 1979, p. 49, figg. 83-85. Per la statua di Pittaco, inv. 20595, Richter 1965, I, p. 89, n. 2a; Lang 2012, p. 184, n. S Pit1.

tuetta in terracotta di Antistene nella casa I, 2, 16¹⁹⁹³ e le gallerie di ritratti di uomini illustri nella Casa di *Memmius Auctus*, nella quale sono stati ritrovati un ritratto di Epicuro ed uno di filosofo, noto sotto il nome di Pseudo-Seneca¹⁹⁹⁴, e nella Casa IV, 5, 6-17, nella quale erano esposti ritratti di Demostene e nuovamente dello Pseudo-Seneca e di Epicuro¹⁹⁹⁵. Così altre tematiche care alle decorazioni dei giardini sono Artemide, divinità cacciatrice e legata alla natura, protettrice del giardino in quanto *lucus*¹⁹⁹⁶, che è rappresentata in un rilievo flavio del Museo di Napoli dichiarato proveniente da Pompei e in effetti identico ad una immagine pittorica in IV stile rinvenuta in città (**cat. 8**), e inoltre Eracle¹⁹⁹⁷, il quale, oltre a far parte del *thiasos* dionisiaco, poteva rievocare l'ambientazione dei ginnasi. Questi temi presenti nelle decorazioni scultoree dei giardini ricorrono, infatti, sia in scultura che in pittura. Importante è la diffusione di Venere a Pompei soprattutto in relazione alla devozione rivolta a questa divinità in seguito alla creazione della colonia, chiamata *Colonia Cornelia Veneria Pompeianorum*. Inoltre un passo di Plinio riporta come Plauto ricordi che al suo tempo i giardini erano posti sotto la protezione di Venere¹⁹⁹⁸ e non è forse un caso se nel rilievo di Ercolano con Apollo e Musa (**cat. 19**), di chiara ispirazione letteraria, sullo sfondo sia rappresentata una statua di Afrodite.

Finora questi discorsi interpretativi sui legami tematici e spaziali nell'arredo delle case vesuviane non ha tenuto in considerazione i rilievi di produzione neoattica. I *nobilis opera*, che qualitativamente ed economicamente erano di gran lunga superiori alla maggior parte delle sculture da giardino delle *domus*, costituivano l'ostentazione della cultura di matrice greca da parte dei committenti ma assolvevano anche a funzioni culturali¹⁹⁹⁹. Il rilievo con Asclepio in trono (**cat. 10**), che in questa sede si è proposto di collocare nella nicchia sotto il portico del giardino della Casa di Apollo a Pompei, costituisce un tema per nulla attestato nelle città vesuviane e la posizione preminente all'interno del giardino poteva alludere ad un suo scopo votivo e culturale²⁰⁰⁰. Inoltre, accanto al rilievo, furono rinvenute erme di filosofi, purtroppo non più rintracciabili, che testimoniano la valenza culturale di quell'area del giardino.

Rispetto all'interpretazione comune il dato innovativo di un certo rilievo è costituito dalla ricorrenza dei manufatti neoattici in ambito sacro e pubblico. Questo dato, insieme alla presenza cospicua nelle *domus* urbane di Pompei ed Ercolano, rappresenta una netta inversione di tendenza rispetto all'opinione consolidata che vede nei materiali neoattici a rilievo unicamente un pregiato oggetto d'arredo, appannaggio esclusivo di una classe elitaria. Come si è tentato di dimostrare nel primo capitolo di questo lavoro, i rilievi neoattici non nascono inizialmente per soddisfare la clientela romana, bisognosa

¹⁹⁹³ Koch 1993; Lang 2012, n. S An1.

¹⁹⁹⁴ *Marmora pompeiana* 2008, pp. 95-96, nn. B 28, B 29.

¹⁹⁹⁵ *Marmora pompeiana* 2008, pp. 168-171, nn. D 11, D 12, D 14.

¹⁹⁹⁶ Adamo Muscettola 1992, pp. 100-101.

¹⁹⁹⁷ Ciarallo, Giordano 2012, pp. 355-359.

¹⁹⁹⁸ Plin., *Nat. Hist.* XIX, 50.

¹⁹⁹⁹ Adamo Muscettola 1992, pp. 94-100; De Carolis 2007, p. 57.

²⁰⁰⁰ Sui culti privati in area vesuviana vd. Van Andriga 2009.

di arredare i propri spazi privati con *nobilia opera* di fattura greca. Il primo obiettivo che ebbero le botteghe greche, ateniesi e non, nel II sec. a.C. fu quello di conferire agli oggetti di destinazione sacra e votiva un'aura classicistica attraverso la ripresa e la rielaborazione di modelli delle epoche precedenti. A partire dal I sec. a.C. il contemporaneo utilizzo di questi modelli su supporti di più spiccato valore ornamentale, come crateri, puteali e candelabri, ha comportato la massiccia diffusione in ambito privato di questi manufatti, che purtroppo spesso mancano del dato contestuale. Già Touchette²⁰⁰¹ ha tentato con ottimi argomenti di dimostrare la valenza sacrale delle immagini del repertorio neoattico a fronte della ricontestualizzazione di alcune lastre di grosse dimensioni raffiguranti le Menadi di Callimaco. Di questa serie fanno parte un rilievo del Museo Nazionale Romano, una replica a New York e un frammento all'Antiquarium Forense, correlati grazie a studi di carattere stilistico, e la loro collocazione, seppur incerta, è stata attribuita all'area del Foro Romano. D'altronde la stessa studiosa in un altro lavoro²⁰⁰² aveva già tentato di percorrere l'ipotesi di una valenza sacrale sottesa nella stessa iconografia delle Menadi di Callimaco, nell'ambito di un'esposizione sia privata sia pubblica. L'autrice inoltre coglie una interessante ricorrenza nell'utilizzo di lastre di grande dimensione nei casi noti di esposizione in luoghi pubblici, ai quali si potrebbero aggiungere la lastra dei Musei Capitolini, rinvenuta negli *Horti Lamiani* ma lungo la strada, quella di Corinto, forse attribuibile al teatro di Dioniso, il rilievo da Tolmeta, attribuibile ad una base posta lungo il *decumanus maximus*, una lastra riutilizzata nella Curia del Foro Romano e infine un altare proveniente dal tempio o dal foro di Gabii²⁰⁰³. Questi esempi si inseriscono in un più vasto scenario che purtroppo annovera pochissime testimonianze certe. Di recente Sinn²⁰⁰⁴ ha ristabilito la provenienza dall'area del tempio di Saturno nel Foro Romano di una base triangolare, utilizzata per sostenere un tripode e decorata con figure di Ninfe e Satiri, forse la replica del grande rilievo di Eleusi a New York, attribuito al Foro Romano, così come alcuni rinvenimenti nella *Basilica Pauli*, una lastra con Ninfe della stessa serie della base di tripode su menzionata e un puteale con *Nike* e *Apollo*. Altri casi sono stati documentati per la Grecia, come i rilievi con Niobidi ad Isthmia e la base con divinità arcaistiche ad Efeso²⁰⁰⁵, cui si devono aggiungere due basi di tripode con divinità arcaistiche reimpiegate nell'area del foro di Corinto, ma quasi sicuramente provenienti dalla stessa zona²⁰⁰⁶. Una destinazione pubblica, infine, pare inequivocabile per i ccdd. "edificio delle acque" ed "edificio del pozzo", forse connessi e pratiche rituali e posti presso il foro della colonia romana di *Urbs Salvia*, attuale Urbisaglia (Mc), dove si rinvenne in frammenti un cratere marmoreo con teoria di Ninfe²⁰⁰⁷.

²⁰⁰¹ Touchette 1998a.

²⁰⁰² Touchette 1995, pp. 31-55.

²⁰⁰³ Per questi esempi si vedano Touchette 1995 e Touchette 1998a.

²⁰⁰⁴ Sinn 2000, pp. 403-413.

²⁰⁰⁵ Su tutti questi esempi Touchette 1998a.

²⁰⁰⁶ Williams 1982.

²⁰⁰⁷ Fabrini 2011.

A queste sparse e incerte informazioni, frutto di ricostruzioni congetturali per le lunghe vicende, cui furono soggetti questi materiali, si devono aggiungere i dati campani, per lo più documentati da dati di scavo, che gettano nuova luce sull'interpretazione dei manufatti neoattici. Le quattro lastre con divinità arcaistiche, rinvenute nell'Area Sacra Suburbana di Ercolano (**catt. 25-28**) confermano le intuizioni accennate dalla Touchette, che aveva individuato in un formato di dimensioni superiore alla norma un indizio sulla destinazione pubblica di alcuni rilievi. Le lastre ercolanesi, repliche delle quattro facce della base del Museo dell'Acropoli di Atene, fungevano probabilmente da oggetti votivi all'interno del santuario e potevano anch'essere decorare un altare. La rielaborazione della figura di Zeus come Poseidon rappresenta la chiara impronta di una committenza che ha preferito per una serie di circostanze la figura di Poseidon a quella di Zeus. La destinazione votiva o cultuale di questi oggetti è avvalorata anche dal soggetto che ritrae divinità in stile arcaistico, già di per sé portatore di un'aura di venerabile sacralità. Sempre ad Ercolano una lastra di forma rettangolare ma con cornice circolare (**cat. 31**), permette, per il suo legame con il rilievo di Telefo della casa omonima (**cat. 24**), di rintracciare un valore politico e autocelebrativo nella scelta dei soggetti e nel luogo di destinazione ma ci consente anche di delineare gli indirizzi produttivi di una committenza, che poteva adoperare, forse sull'impulso dell'esempio fornito dalla politica figurativa di Augusto, il repertorio mitologico neoattico per la decorazione di edifici pubblici. Il rilievo, che riproduce Telefo che interroga l'oracolo o Telefo e Auge, decorava probabilmente l'ingresso della *Basilica Noniana*, voluta da M. Nonio Balbo, senatore romano e patrono della città.

Ancora ad Ercolano alcuni manufatti sono stati rinvenuti nell'area del teatro, anche se la loro connessione con l'edificio scenico non è sicura: oltre ai rilievi Loulè, che, se veramente rinvenuti nei primi scavi di Ercolano operati dal Principe d'Elboeuf (**cat. 34, 35**), potrebbero aver fornito l'impulso per la realizzazione, sicuramente opera di una bottega locale, del rilievo del moro su biga (**cat. 20**), il rilievo con Pan su mulo (**cat. 23**) si inserisce in una serie di attestazioni di piccole decorazioni che riproducono sotto diversi aspetti l'ambiente mitico del mondo dionisiaco, come avviene ancora in Campania, ma in epoca più tarda intorno alla fine del II sec. d.C., nel teatro di *Cales* (**catt. 72-76**).

È poi la città di Pozzuoli a fornire altri dati interessanti. La base circolare con Dioniso arcaistico di epoca tardo-repubblicana (**cat. 43**) è stata rinvenuta nell'area del cd. Tempio di Augusto, in realtà il *capitolium* dell'acropoli della città e, pur nelle modeste dimensioni, doveva costituire un supporto per un qualche oggetto metallico funzionale al luogo sacro nel quale si trovava. Il nuovo *floruit* della città in epoca adrianea e antonina segna l'avvento di una cospicua produzione scultorea, che, nei pochi documenti a disposizione, ha testimoniato probabilmente un fregio con strage dei Niobidi in un'area di carattere sacro (**cat. 41**). Tale accezione è giustificata anche dalla ricorrenza a *Isthmia* di una replica dello stesso fregio nel tempio di Poseidon. Dalle terme, restaurate in epoca adrianea e antonina, proviene il puteale con persuasione di Elena, il quale si pone in linea con l'uso, invalso in quest'epoca, di decorare con manufatti neoattici gli

edifici termali. Oltre ad una testimonianza di Plinio²⁰⁰⁸, che menziona *parvas tabellas* inserite nel *calidarium* delle terme di Agrippa a Roma, documentando il più antico antecedente, nella *Marmorsaal* del Ginnasio di Vedio ad Efeso furono inseriti una serie di rilievi neoattici, tra cui una copia del fregio del tempio dell'Ilisso, un *Ikariosrelief* e una scena con la consegna di Dioniso alle Ninfe di Nisa.

Infine dall'acropoli di Cuma e specificatamente dalla terrazza del tempio di Apollo potrebbe provenire il puteale con contesa del tripode a Berlino (**cat. 60**) ma sicuramente una serie di rilievi di genere paesistico e idillico-sacrale.

Dal punto di vista dei processi produttivi e copistici, nonostante la varietà e l'eterogeneità delle attestazioni, si delineano in Campania evidenti elementi di reazione rispetto al repertorio canonico neoattico, che pure si diffonde in alcune sue forme in questo territorio. Il più importante segno distintivo dei prodotti campani consiste infatti in un progressivo adattamento alle necessità e alle esigenze della committenza, dal punto di vista sia formale sia iconografico sia stilistico. In una prima fase di diffusione, che investe ad esempio la villa di San Marco, si leggono prevalentemente i segni dell'importazione dalla Grecia di manufatti che tocca Roma e forse altri luoghi dell'Italia, come dimostra l'analisi della bottega che ha prodotto il cratere a volute con *Rundtanz* di Pan e le Ninfe (**cat. 7**). In epoca augustea l'esponenziale incremento della domanda del mercato genera la moltiplicazione delle botteghe, che in questa fase con ogni verosimiglianza si stabiliscono sul territorio. In tal modo accanto al proliferare di manufatti che seguono fedelmente il repertorio canonico compaiono rielaborazioni, nuove creazioni o tipi poco diffusi, che testimoniano l'intraprendenza artistica degli artigiani e forse la volontà dei committenti. In epoca augustea si segnala anche la massima diffusione dei manufatti, che ora diventano appannaggio anche del ceto medio e alto delle città, come Ercolano e Pompei.

Nelle epoche successive si assiste ad una progressiva recessione delle botteghe neoattiche, che producono pochi, seppur pregevoli, manufatti, fino ad esaurirsi intorno alla metà del I sec. d.C. In quest'epoca la richiesta di rilievi decorativi fu probabilmente soddisfatta da botteghe, che, pur utilizzando modelli di impronta greca, erano solite lavorare altri generi di oggetti, come gli altari sacri e funerari. Solo in epoca adrianea e antonina le produzioni neoattiche riprendono vigore ma ormai la Campania, soprattutto l'area costiera, ha perso il ruolo preminente che ricopriva nel secolo precedente, ad eccezione di Pozzuoli che costituisce ancora uno dei centri culturali e produttivi più importanti della Penisola.

Lo studio dei manufatti neoattici e dei processi produttivi e selettivi alla loro base costituisce un evidente ostacolo alla percezione del rapporto osmotico tra cultura greca e cultura romana. Il repertorio iconografico attestato in Campania e le modalità di rappresentazione dei modelli permettono di creare una chiave di lettura particolarmente interessante. Il repertorio è basato su soggetti ricercati, poco comuni, fortemente influenzati dall'interpretazione dell'artigiano. Elementi come il rilievo con Apollo seduto

²⁰⁰⁸ Plin., *Nat. Hist.* 35, 4.

da Ercolano (**cat. 19**), l'Asclepio in trono (**cat. 10**), il rilievo con commediografo (**cat. 12**) e quello con Socrate (**cat. 11**) rappresentano prodotti eccezionali ispirati a modelli aulici di epoca classica, per lo più di IV sec. a.C. I modelli di contro non sono mai copiati asetticamente ma sempre interpretati con elevata qualità artistica, tanto che le tracce dell'impronta stilistica classica si possono scorgere solo lontanamente. Ciò che aveva portato i primi studiosi a definire come "neoattici" gli scultori greci di epoca tardo-ellenistica e imperiale romana era la concezione che i modelli utilizzati - e copiati in serie - fossero ascrivibili al V sec. a.C. di Atene. Se già in generale questa concezione è stata rivista, poiché modelli tardo-classici, ellenistici e tardo-ellenistici sono riprodotti insieme a quelli di V sec. a.C., in Campania non si assiste, se non in piccola parte, alla ricorrenza di tali repliche. Modelli che in qualche modo possono ricondursi a prototipi classici sono rari e legati ad un gusto particolare del committente, come è il caso del rilievo con Orfeo ed Euridice. Dell'arte fidiaca si scorge un pallido riflesso unicamente nel piccolo frammento con Niobidi da Pozzuoli, tra l'altro di epoca antonina, a fronte di una produzione massiccia, testimoniata dalle tante repliche e dal ricco carico del relitto del Pireo. Pertanto accanto ai rilievi di gusto arcaistico, che perpetuano nell'immagine schematica e ieratica la valenza sacra e culturale di cui le divinità sono investite, a costituire il fulcro del repertorio attestato in Campania sono i modelli di IV sec. a.C., spesso fonte d'ispirazione.

Dal punto di vista tematico si evidenzia invece una predilezione per i soggetti dionisiaci, che nella decorazione di carattere privato costituiscono il tema più consono e più ricercato. La scelta di questi soggetti era da un lato legata alla concezione di Dioniso quale divinità legata sia alle forze primordiali della natura sia alle gioie e ai piaceri della vita. Lo stile di vita dell'aristocrazia romana tende ad assimilarsi alla *luxuria* ellenistica e tolemaica, nella quale d'altronde Dioniso era assunto a culto dinastico. In questo senso le immagini dionisiache conservarono la loro dimensione sacrale, associandosi in parte alla correlazione con il ruolo del dio nelle rappresentazioni teatrali. Accanto a questi si nota una scarsa presenza di temi narrativi e particolarmente elaborati, ai quali si preferiscono singole divinità o gruppi di due figure, soprattutto in stile arcaistico. Le rappresentazioni di divinità costituiscono il tramite più diretto con la sfera culturale greca, mutuata e avvalorata mediante l'uso della forma arcaica. Poche infatti sono le rappresentazioni di eroi o eventi mitologici di personaggi non divini, come i pensatori, poeti e filosofi, che tematicamente costituiscono un legame diretto con le immagini di pensatori a tutto tondo diffuse nella scuola copistica ateniese.

Per concludere la Campania ha costituito per circa due secoli un territorio di particolare ricezione di prodotti artistici che invasero il mercato del Mediterraneo e condizionarono fortemente l'evoluzione dell'arte romana di epoca tardo-repubblica e imperiale. I contesti espositivi, i committenti, le scelte iconografiche e produttive hanno permesso di delineare un quadro del fenomeno dell'arte neoattica molto più variegato e articolato di quanto la critica archeologica abbia finora sostenuto. I manufatti, seppur artigianali, esprimono la propria dimensione artistica in relazione alla propria funzione e

alla percezione che di essi hanno il committente e la società della quale il committente è parte integrante.

6. Catalogo

Cilento

I - Lastra a rilievo con Ercole e il toro cretese (Tav. I)

Inv. 133149

Materia: marmo bianco.

Misure: alt. 68 cm, larg. 31 cm.

Luogo di conservazione: Museo Archeologico Nazionale di Napoli.

Stato di conservazione: il rilievo presenta una grossa lacuna nella parte superiore sinistra mentre una più piccola è in prossimità dell'angolo superiore destro. La superficie è ricoperta da una patina giallastra e in alcuni punti risulta molto abrasa, in special modo nella zona della testa di Eracle. Altre scheggiature di piccola entità sono sparse un po' ovunque, tra cui se ne sottolinea una che investe il muso del Toro. Mancano inoltre la spalla destra di Eracle, l'intera zampa anteriore destra del Toro e il suo corno destro.

Luogo di rinvenimento: Cilento.

Provenienza: Il rilievo fu immesso nel Museo il 30 giugno 1911 poiché acquistato da Giovanni Corona, il quale nello stesso anno aveva richiesto di esportare il rilievo in Svizzera "denunziandolo per il valore di lire Ottocento"²⁰⁰⁹. Lo stesso Corona fu obbligato a compilare una dichiarazione inerente la provenienza del pezzo, che fu acquistato nel 1909 dal sig. Marrano, che lo aveva infisso su una parete del suo palazzo presso Tramutola in provincia di Salerno. Attualmente il comune si trova in provincia di Potenza in Basilicata ma è probabile che il rilievo provenisse da una villa nel territorio cilentano.

Bibliografia: Iasiello 2011a, pp. 261-262.

La lastra è di forma rettangolare, bordata superiormente e inferiormente da una listello liscio piuttosto sottile e dai contorni poco netti, poiché resi in continuità con lo sfondo neutro del rilievo. La parte figurativa si compone di un uomo maturo posto in primo piano mentre corre verso destra, parallelamente ad un Toro, il quale cerca di impennarsi sollevando le zampe anteriori ma è frenato dal gesto perentorio dell'uomo che

²⁰⁰⁹ ASAN X B7 (27).

ne afferra un corno. Infatti l'uomo per combattere la forza ferina del Toro fa perno sulla gamba destra ritratta e tesa mentre spinge con l'alta gamba piegata e anteposta. Con la mano destra invece l'uomo mantiene il collo dell'animale. Il corpo dell'uomo è massiccio e poderoso, i muscoli sono infatti scolpiti e voluminosi, mentre il capo è più tozzo. I capelli resi a piccoli riccioli coprono la testa e si ripetono allo stesso modo nella barba folta. Il Toro ha invece una mole più contenuta e un profilo sottile. La coda è sollevata a forma di S, così da coprire lo spazio vuoto alle spalle. Il capo è invece posto di tre quarti ma maggiormente rivolto in avanti e su di esso è resa a piccola ciocche ondulate la folta peluria. Infine in maniera alquanto schematica è resa la pelle nella zona del collo attraverso linee piuttosto profonde e verticali, che segnano il ripiegarsi e l'addensarsi dell'epidermide pendente. Infine ai piedi dei personaggi, accatastati nell'angolo destro inferiore della lastra, sono la pelle di leone e un bastone nodoso, identificabili come la leontè e la clava di Eracle.

Gli attributi eraclei permettono con estrema facilità di riconoscere l'eroe tebano Eracle nell'uomo barbato e il Toro di Creta nell'animale ad egli affiancato. Sappiamo infatti dalle fonti, principalmente Diodoro Siculo²⁰¹⁰ che sistematizzò le dodici fatiche che Eracle compì per il re di Tirinto Euristeo, che l'impresa del Toro di Creta è la settima, così giustificando l'aspetto maturo dell'eroe. Una soluzione formale che vede l'eroe affiancato all'animale si riscontra già nelle produzioni vascolari di VI e V sec. a.C.²⁰¹¹ ma troverà la sua espressione più importante nelle metope del tempio di Zeus ad Olimpia, nelle quali tuttavia l'eroe e il Toro seppur affiancati hanno un andamento divergente, e dell'*Hephaisteion* di Atene, dove è Teseo che affronta il Toro. Tuttavia, nonostante le soluzioni formali affondino le proprie radici nel repertorio figurativo dell'Atene della metà del V sec. a.C., è con Lisippo che il gruppo ebbe la sua espressione più completa e più famosa. Il gruppo creato dallo scultore sicionio fu riprodotto nella plastica a tutto tondo e su rilievi di vario tipo fino a rientrare nel repertorio dei sarcofagi a partire dall'epoca medio-imperiale. Solitamente però sono attestate alcune varianti che consistono nel gesto del braccio destro dell'eroe, che può brandire la clava, stringere come con il sinistro il corno del Toro oppure tappargli le narici, che, secondo il mito, emettevano fiamme²⁰¹².

Dal punto di vista iconografico la lastra del Museo di Napoli costituisce una variante non ancora attestata. Infatti Eracle non compie nessuno dei gesti su menzionati, altresì affianca la mano stranamente aperta al collo dell'animale, quasi volendolo bloccare. Si tratta probabilmente di una semplificazione dovuta alla resa diversa della posizione della testa del Toro, che non guarda verso l'osservatore ma è maggiormente rivolto in avanti. Nonostante questo dettaglio il confronto migliore è costituito da uno dei tondi di Mit Rahine, conservati a Hildesheim, nel quale si rivede la stessa disposizione delle gambe e del Toro e gli attributi sono appoggiati al suolo sulla destra. Il tondo però

²⁰¹⁰ Diod., II, 5, 1-12.

²⁰¹¹ Si vedano come esempi i vasi attici in Brommer 1973, p. 195, n. 32, p. 196, n. 14,5, p. 199, n. 78, p. 202, nn. 37, 56.

²⁰¹² Per le diverse attestazioni vd. capitolo 2.10.

presenta una scena invertita, poiché Eracle e il Toro sono rivolti verso sinistra. Dunque, con ogni verosimiglianza, il modello da cui è tratto il rilievo di Napoli doveva compiere di gesto di tappare le narici del Toro, come si può dedurre dalla posizione del braccio e del busto, e deve essere ricollegato al gruppo di Alizia, elaborato da Lisippo.

La lastra di Napoli presenta un rilievo molto accentuato e dei volumi massicci. In alcuni casi si possono notare delle imprecisioni dal punto di vista delle proporzioni e della disposizione, che rendono soprattutto la figura di Eracle leggermente tozza. Si nota infatti come il busto si più largo e più lungo, il braccio destro è invece troppo corto e ugualmente il bacino sembra abbia subito un ribassamento, dovuto probabilmente all'adattamento della gamba sinistra, che nella prospettiva della scultura a tutto tondo doveva essere più in profondità. Tali difficoltà a dire il vero si riscontrano in molti prodotti tardo-ellenistici e romani ritraenti le fatiche di Eracle, probabilmente in ragione del fatto che fu necessario adattare sculture a tutto tondo su una superficie piatta quale il rilievo. Stilisticamente la lastra è molto vicina al puteale del British Museum, già in collezione Townley e proveniente da Capri (**cat. 67**). Sul puteale, che rappresenta non a caso il mito di Eracle ed Onfale, si osservano gli stessi espedienti formali notati per la lastra di Napoli, quali le proporzioni tozze ed espanse delle figure, con le teste leggermente più grandi del normale, e la stessa chioma riccioluta dell'eroe. Si veda inoltre la particolare resa della leontè, in caso portata da Onfale e nell'altro poggiata a terra, con tratti che quasi ricordano un cinghiale e inoltre la resa delle piccole ciocche della criniera del Leone nello stesso gruppo con Onfale e di quella del Toro, ottenute con una forma arcuata e spessa e solo talvolta scandite da un'incisione interna. Il puteale è stato datato da Golda alla prima epoca augustea e di conseguenza il rilievo in esame può essere collocato nello stesso arco cronologico.

Massa Lubrense

2 - Lastra a rilievo con offerte ad Artemide (TAV. II, 1)

Inv. s.n.

Materia: marmo bianco.

Misure: alt. 129 cm, larg. 176 cm, spess 7 cm.

Luogo di conservazione: Piano di Sorrento (Na), Museo Archeologico Territoriale della Penisola Sorrentina "Georges Vallet".

Stato di conservazione: il rilievo è stato ricomposto da cinque frammenti. La superficie è perfettamente conservata, si notano solo alcune fratture lungo i bordi della lastra. La lastra possiede un listello liscio lungo i bordi dei lati brevi, mentre i listelli nei lati lunghi sono stati verosimilmente asportati. La parte posteriore è liscia, ad eccezione di una fascia di ca 1,5 cm che percorre longitudinalmente la lastra lungo il bordo superiore.

Luogo di rinvenimento: da una sala (I nella pianta di Mingazzini, Pfister 1946, Carta VI) della villa romana presso Capo di Massa, in loc. Villazzano. Decorava la parete Ovest dell'ambiente, dove era presente prima uno zoccolo in marmo alto 30 cm e, più in alto, due nicchie, forse per statue. Fu rinvenuto insieme ai rilievi catt. 3-6.

Bibliografia: Levi 1918, pp. 246-252, fig. 2; Levi 1920, coll. 187-194, tav. 1; Mingazzini, Pfister 1946, pp. 39-40, 139, 194-196; von Hesberg 1980, p. 258, nota 21; Froning 1981, p. 17; LIMC II (1984), s.v. *Artemis/Diana*, p. 830, n. 277 (E. Simon); Hundsalz 1987, pp. 138-139, n. K13; Neudecker 1988, pp. 37, 220 n. a, tav. 6, 2; Simon 1990, pp. 57-58; Budetta 1999, p. 66, con fig.; Mathea-Förtsch 1999, pp. 57-58, Beil. 20, 4; Budetta 2006, p. 5, fig. 8; *L'età dell'equilibrio* 2012, p. 318, n. III.25 (A. Lo Monaco); Lo Monaco 2014.

La lastra, di forma rettangolare, presenta una cornice particolarmente elaborata e spessa, costituita da girali d'acanto che si diramano a partire da un cespo di foglie posto al centro del lato destro. In modo speculare, sul lato sinistro, i tralci terminano con un motivo a semipalmetta affrontata. I girali sono composti da calici da cui nascono foglie e tralci rivestiti di foglie. I tralci, che si attorcigliano a spirale, originano un fiore a cinque petali rappresentato di prospetto. Dai tralci partono però anche altri viticci, che si intrecciano ai tralci e generano fiori di diversa foggia.

Nel campo figurativo è rappresentata una scena di offerta alla dea Artemide. Posta al centro la dea siede delicatamente su una sporgenza rocciosa ricoperta da una ve-

gettazione resa mediante un diffuso lavoro di trapano. Veste un corto chitone fino alle ginocchia, altocinto e smanicato. Calza ai piedi stivali di pelle, le *embades*²⁰¹³, chiusi da stringhe lungo tutto il collo del piede e impreziositi con ricami vegetali. L'abbigliamento della dea dunque è chiaramente riferito alla caccia, mentre sul capo, di proporzioni maggiori rispetto al corpo, porta un diadema. Gli attributi canonici della dea, la faretra e l'arco sono disposti sulla roccia accanto a lei, mentre nella mano destra stringe con autorevolezza una lancia.

La posizione di profilo del volto e di tre quarti del corpo di Artemide è legata alla scena che si sta svolgendo di fronte a lei. Due cacciatori infatti incedono, con una posa del tutto identica, verso destra, portando offerte. Entrambi presentano la gamba destra avanzata e il petto di prospetto e anche i volti, molto generici, sono simili per l'effetto della capigliatura, caratterizzata da una corta frangia sulla fronte. Il primo uomo veste una corta tunica che lascia scoperta la spalla destra, chiamata *exomis*, e porta nella mano destra una lepre tenuta per le zampe posteriori, e sulle spalle una rete da caccia arrotolata. Di fronte a lui il compagno è vestito di tunica, rivolge lo sguardo verso il basso e trasporta con entrambe le mani un cinghiale mantenuto per le zampe posteriori. Sulla spalla sinistra porta una tracolla usata per reggere il *culter*, un coltello di grandi dimensioni a lama triangolare. Entrambi i cacciatori calzano le endromides, basse calzature con suole chiodate. Accanto a loro ma più in secondo piano, come si deduce dal minor spessore conferitogli, un uomo dai tratti più marcati, probabilmente in ragione della sua età più matura, regge nella mano sinistra un piatto ricolmo di cibo, mentre con la mano destra sta probabilmente spargendo qualcosa su un piccolo altare posto di fianco a lui. Egli indossa una tunica con corte maniche non cinta in vita, sulla quale è posta l'*alicula*, una corta mantellina manicata, talvolta munita di cappuccio, usata solitamente durante le battute di caccia.

Completano la scena altri due personaggi posti alle spalle di Artemide e intenti a parlottare fra di loro. Il loro abbigliamento rispecchia quello dei primi due cacciatori, con la differenza dell'aggiunta di un mantello. Al posto di offerte di selvaggina i due reggono con la mano sinistra due coppie di *venabula*, corte lance utilizzate nella caccia al cinghiale. Alle spalle dell'intera scena sono disposti l'uno di fianco all'altro quattro alberi, identificabili come un pino, due meli cotogni e una quercia²⁰¹⁴.

Dal punto di vista compositivo è riprodotta una scena di offerta alla dea come ringraziamento per il felice esito della battuta di caccia, che è noto soprattutto da raffigurazioni tarde, come il pavimento musivo della Piccola Caccia della villa di Piazza Armerina²⁰¹⁵ o i tondi adrianei dell'arco di Costantino²⁰¹⁶. Lo schema compositivo dell'offerta alla dea seduta richiama i rilievi votivi tardo-classici, nei quali cortei di fedeli e di adoranti portano offerte verso un altare dietro il quale è l'epifania di una divinità.

²⁰¹³ Sulle calzature vd. Götte 1988.

²⁰¹⁴ Per una descrizione più accurata si vd. Lo Monaco 2014, pp. 49-52.

²⁰¹⁵ Vd. da ultimo Gentili 2009, pp. 204-209. Vd. altri confronti in Lo Monaco 2014, pp. 52-53.

²⁰¹⁶ Calcani 2001 (con bibl.); Hess 2011.

La dea Artemide invece trova un preciso confronto nella resa stilistica e nell'abbigliamento nel rilievo forse da Pompei al Museo di Napoli (**cat. 8**).

L'ornato vegetale è schematico ma non privo di un certo naturalismo. Come nel caso della parte figurata si osserva l'uso del trapano, sporadico ma diffuso, ad esempio nel pistillo centrale dei fiori o nella separazione tra i lobi delle foglie. Cornici vegetali di questo tipo sono comuni ad alcuni altari, definiti impropriamente di *consecratio* secondo una consuetudine invalsa all'interno di alcune botteghe²⁰¹⁷. Questa categoria di rilievi ha ampio sviluppo in epoca flavia e traianea, ma alcuni precedenti definiscono un orizzonte cronologico più ampio nel quale i primordi possono leggersi già in epoca claudia²⁰¹⁸. Oltre a numerosi esempi romani, tra cui quello con trionfo di Traiano a Palestrina²⁰¹⁹, proprio in ambito funerario a Pompei se ne conoscono numerose attestazioni²⁰²⁰.

Lo stile dell'ornato vegetale è inquadrabile tra la tarda età flavia e la prima età traianea e ugualmente la decorazione figurativa, che si caratterizza per una composizione poco equilibrata anche se vivace e innovativa. Lo schema compositivo proprio rilievo votivo greco, tuttavia, sembra essere combinato a rappresentazioni di offerte tipiche dei rilievi storici romani, che saranno poi tipiche a partire dall'età flavia e traianea. È diffuso l'uso del trapano, in special modo nelle parti ornamentali, come spesso accade proprio nei rilievi della tarda età flavia. Le figure sono tozze, la dea Artemide pone in risalto la testa di dimensioni maggiori rispetto al corpo e anche la capigliatura dei cacciatori sembra essere un segno dell'epoca. Stilisticamente i personaggi ricordano i noti rilievi della Cancelleria. Pertanto la combinazione tra gli elementi stilistici della figurazione e la tipologia di lastra indurrebbero a datare il rilievo negli anni 90 del I sec. d.C.

3 - Lastra a rilievo con *thiasos dionisiaco* (Tav. II, 2)

Inv. s.n.

Materia: marmo bianco.

Misure: alt. 107 cm, larg. 178 cm, spess. 7 cm.

Luogo di conservazione: Sorrento, Museo Correale.

²⁰¹⁷ Musso 1987.

²⁰¹⁸ Si vedano i rilievi citati in Polito 1991, la cui datazione è corroborata dalle iscrizioni.

²⁰¹⁹ Musso 1987. Per numerosi esempi romani di dimensioni minori vd. Boschung 1987, nn. 904-930. Si vedano inoltre gli esempi citati in Lo Monaco 2014, pp. 61-62.

²⁰²⁰ Si riprendono qui gli esempi citati in Lo Monaco 2014, p. 61, nota 85. Necropoli di Porta Ercolano: altare di *Naevoleia Tyche* e *C. Munatius Faustus* (Kockel 1983, pp. 100-109, tavv. 27a-b); altare di *Umbrius Scaurus* (Kockel 1983, pp. 70-75, tav. 15a, 16a, 17c); altare di *C. Calventius Quietus* (Kockel 1983, pp. 90-97, tav. 23, 25e-g); necropoli di Porta di Nola: tomba a schola con altare in tufo rivestito (Spano 1910, pp. 393-396, figg. 7-8); necropoli di Porta Vesuvio: tomba di Vestorio Prisco, con altare con pulvini (Spano 1910, p. 402);

Stato di conservazione: al rilievo appartengono un frammento della parte inferiore, che comprende il bordo inferiore e tre quarti dei bordi laterali e la parte destra della scena figurata, e una parte della scena figurata, ricomposta da quattordici frammenti (61x55 cm) e collocabile al centro del rilievo.

Luogo di rinvenimento: da una sala (I nella pianta di Mingazzini, Pfister 1946, Carta VI) della villa romana presso Capo di Massa, in loc. Villazzano. Decorava la parete Est dell'ambiente, dove era presente uno zoccolo in marmo alto 30 cm. Fu rinvenuto insieme ai rilievi **catt. 2, 4-6**.

Bibliografia: Levi 1918, pp. 246-252, figg. 3-4; Levi 1920, coll. 187-194, tav. 2; Mingazzini, Pfister 1946, pp. 39-40, 139, 194-196, tav. 40, figg. 146-147; Frowning 1981, p. 17; Hundsalz 1987, pp. 138-139, n. K13; Neudecker 1988, pp. 37, 220 n. b, tav. 6, 2; Mathea-Förtsch 1999, pp. 57-58; *L'età dell'equilibrio* 2012, p. 318, n. III.25 (A. Lo Monaco).

La lastra, di forma rettangolare, è tipologicamente assimilabile alla precedente (**cat. 2**) per forma, decorazione della cornice e stile. A differenza del rilievo con Artemide, tuttavia, nonostante il medesimo sviluppo orizzontale della lastra, il cespo dal quale partono i girali d'acanto della cornice è posto nel mezzo del lato lungo inferiore, il che rende più organica la composizione ornamentale.

La parte figurativa è purtroppo fortemente lacunosa ma ricostruibile. Il tema iconografico è il trionfo di Dioniso su carro trainato da due pantere. Del dio, disteso obliquamente sul carro rimangono solo il piede sinistro e il tirso. Intorno a lui, con approssimativo senso spaziale e prospettico, si muove il *thiasos*. Guida il gruppo un Satiro coronato di pino, che, con bastone nella mano sinistra, volge il capo verso i compagni che seguono. Un Sileno barbato, sdraiato obliquamente su un mulo, sembra ripetere il motivo del dio su carro, imbracciando il tirso nella sinistra e sollevando il braccio destro sul capo. La scena ha poi uno svolgimento piramidale nella rappresentazione di una Menade timpanistria retrospiciente e un Satiro, posto ad un'altezza maggiore, che colma lo spazio superiore aprendo entrambe le braccia, poiché con la mano destra stringe un tirso posto sopra al capo e con la sinistra protesa in avanti versa del vino da una coppa. Chiude la scena una Menade, posta alle spalle di Dioniso, di cui rimane solo una mano e un piede. Gli spazi vuoti, infine, sono colmati da tralci di vite, che partono dai due lati brevi del rilievo.

Lo schema iconografico che vede Dioniso su carro trainato da pantere, spesso in compagnia di Ariadne, è molto comune nella cultura figurativa romana soprattutto nella produzione dei sarcofagi, che utilizzarono modelli più antichi²⁰²¹. Tuttavia, risultano rari gli esempi di raffigurazioni di questo tipo su lastre o altri supporti nella prima età imperiale. Un confronto interessante è costituito da una lastra di epoca adrianea di recente

²⁰²¹ In generale vd. *LIMC* III (1986), s.v. *Dionysos/Bacchus* (C. Gasparri).

venduta nella casa d'aste Sotheby's²⁰²², dove Dioniso e Ariadne sono su un carro e dietro di loro è riprodotto un *thiasos*. I personaggi non sono perfettamente assimilabili, ad eccezione del primo Satiro retrospiciente, ma denota l'utilizzo di un medesimo schema compositivo. Alcuni personaggi si possono poi riconoscere nelle rappresentazioni più variegiate dei sarcofagi, come ad esempio la Menade timpanistria²⁰²³.

Da un punto di vista stilistico il rilievo è riconducibile alla medesima bottega che intorno agli anni 90 del I sec. d.C. produsse il rilievo **cat. 2** per la decorazione di una delle stanze della villa di Massa Lubrense insieme ai rilievi **cat. 4, 5, 6**.

4 - Lastra a rilievo con figura di divinità fluviale (Tav. III, 1-2)

Inv. s.n.

Materia: marmo bianco.

Misure: alt. 60 cm, larg. 65 cm, spess. 7 cm.

Luogo di conservazione: Sorrento, Museo Correale.

Stato di conservazione: la lastra, molto rovinata, è stata rilavorata sul lato posteriore come capitello di lesena e pertanto del rilievo originario resta solo una piccola parte. In senso verticale si osserva una grossa spaccatura, indice della ricomposizione di due frammenti.

Luogo di rinvenimento: da una sala (I nella pianta di Mingazzini, Pfister 1946, Carta VI) della villa romana presso Capo di Massa, in loc. Villazzano. Fu rinvenuto insieme ai rilievi **cat. 2, 3, 5, 6**.

Bibliografia: Levi 1918, pp. 246-252, figg. 5-6; Levi 1920, coll. 187-194, figg. 5-6; Mingazzini, Pfister 1946, pp. 39-40, 139, 194-196; Froning 1981, p. 17; Neudecker 1988, pp. 37, 220 n. e, tav. 6, 2; Mathea-Förtsch 1999, pp. 57-58; *L'età dell'equilibrio* 2012, p. 318, n. III.25 (A. Lo Monaco).

Il frammento faceva parte di una lastra di forma rettangolare, la cui cornice è composta da tralci d'acanto disposti a girali, come si vede nella parte inferiore e sinistra

²⁰²² Sotheby's 2005, n. 65; Sotheby's 2012, n. 45.

²⁰²³ Corrispondente a Matz 1968, tipo TH 29.

conservata. Tipologicamente e stilisticamente il rilievo è perfettamente assimilabile al rilievo con Artemide **cat. 2** e agli altri rinvenuti nello stesso contesto **cat. 3, 5, 6**.

Sul lato più antico della lastra è rappresentato un uomo disteso su una roccia, vestito solo da un mantello che copre la parte inferiore del corpo. Nella mano destra stringe un ramo di una pianta acquatica e poggia il gomito su una grossa brocca rovesciata, dalla quale sgorga fluentemente acqua. Nella parte conservata del rilievo non si vede il braccio sinistro, che quindi dovrebbe essere leggermente sollevato, forse a mantenere qualche altro oggetto.

Il soggetto è facilmente identificabile come una personificazione di un fiume o dell'Oceano, secondo un'iconografia ampiamente diffusa nel mondo ellenistico e romano²⁰²⁴. Di queste divinità, solitamente rappresentate distese su un gomito, barbute, con bastone o ramo in una mano e cornucopia nell'altra, mentre talvolta possono avere una brocca per alludere all'elemento acquatico, sono note rappresentazioni a tutto tondo e a rilievo. La posizione angolare della figura sembrerebbe indicare non una centralità ma una accessorietà del dio, in relazione ad una scena, ormai perduta, rappresentata nel mezzo. È possibile forse ipotizzare, in conformità con i temi trattati negli altri rilievi, che sulla lastra fosse rappresentata una scena mitologica legata alle Ninfe o comunque all'amore, il cui svolgimento era posto in prossimità dell'acqua. Si vedano ad esempio un rilievo con Ganimede²⁰²⁵, nel cui angolo destro è una rappresentazione simile, e il rilievo di *Epitynchanus* ai Musei Capitolini, dove al centro tra Ninfe e Grazie è la personificazione di un fiume²⁰²⁶.

Sul lato opposto è stato ricavato un capitello di lesena, che ha comportato quindi la distruzione della restante parte del rilievo originario. La parte inferiore è composta da una corona di tre foglie d'acqua, di cui quella centrale ha il dosso centrale sporgente. Dietro la corona nascono sette lunghe foglie d'acqua, desinenti a punta, con bordi rimarcati e dosso centrale, che fanno assumere alle foglie l'aspetto di baccellature. La parte superiore è chiusa con semplici modanature. Il capitello trova un confronto in un frammento proveniente da Ostia²⁰²⁷, di cui non è fornita datazione.

Il rilievo è stato prodotto dalla medesima officina dei rilievi **catt. 2, 3, 5, 6** negli anni 90 del I sec. d.C., per decorare una delle stanze della villa marittima di Massa Lubrense. In una seconda fase, probabilmente tra l'età adrianea e quella antonina, uno dei rilievi, forse danneggiato fu rilavorato per ottenerne un capitello.

²⁰²⁴ In generale vd. Klementa 1993.

²⁰²⁵ Museo Archeologico Nazionale, inv. 13724.

²⁰²⁶ Inv. 504. Manacorda 2013, p. 463, nota 1 (con bibl.).

²⁰²⁷ Pensabene 1973, n. 769.

5 - Lastra a rilievo con Satiri ed Eracle (Tav. IV, 1)

Inv. s.n.

Materia: marmo bianco.

Misure: alt. 90 cm, larg. 182 cm, spess. 7 cm.

Luogo di conservazione: Sorrento, Museo Correale.

Stato di conservazione: la lastra è spezzata in senso orizzontale anche se con frattura irregolare. La superficie è in buono stato di conservazione. Si osserva un'ulteriore frattura nell'angolo sinistro.

Luogo di rinvenimento: da una sala (I nella pianta di Mingazzini, Pfister 1946, Carta VI) della villa romana presso Capo di Massa, in loc. Villazzano. Decorava la parete Nord dell'ambiente, dove era presente uno zoccolo in marmo alto 30 cm. Fu rinvenuto insieme ai rilievi **catt. 2-4, 6**.

Bibliografia: Levi 1918, pp. 246-252; Levi 1920, coll. 187-194, tav. 5; Mingazzini, Pfister 1946, pp. 39-40, 139, 194-196, tav. 39, fig. 142; Froning 1981, p. 17; Hundsalz 1987, pp. 138-139, n. K14; Neudecker 1988, pp. 37, 220 n. c, tav. 6, 2; Mathea-Förtsch 1999, pp. 57-58, Beil. 20, 3; *L'età dell'equilibrio* 2012, p. 318, n. III.25 (A. Lo Monaco).

Il rilievo si mostra purtroppo fortemente lacunoso nella parte superiore mentre è completo nella metà inferiore. La tipologia di lastra è caratterizzata da girali d'acanto che nascono da un cespo posto al centro del lato lungo inferiore e per questo il rilievo è assimilabile agli altri esemplari rinvenuti nello stesso contesto **catt. 2, 3, 4, 6**.

Nel campo centrale è rappresentata un'animata danza di Satiri, in mezzo ai quali si distingue un personaggio dalla possente muscolatura, con pelle leonina appoggiata sul braccio sinistro e coppa in mano. Si tratta con ogni verosimiglianza di Eracle, spesso raffigurato all'interno del corteo bacchico proprio con la coppa in mano, simbolo di prosperità e benessere²⁰²⁸. Davanti a lui un Satiro è stante e di prospetto, suona una syrinx e sostiene un *pedum* con il braccio sinistro. I personaggi del seguito sono solo parzialmente conservati: di un Satiro si conservano la gamba destra sollevata e la sinistra stan- te, indice di un movimento di danza; di un altro Satiro rimane solo un piede; l'ultimo, invece, raffigurato di spalle con gambe divaricate, è probabilmente colto in un momento di forte torsione e potrebbe stare suonando un flauto. L'intero corteo muove verso un altare, ornato di ghirlanda e poggiante su una roccia sulla quale è posto un bucranio.

²⁰²⁸ Coralini 2001, p. 92.

Il rilievo, tipologicamente originale ma iconograficamente confrontabile con i fregi figurati dei sarcofagi, è assimilabile stilisticamente ai rilievi rinvenuti nello stesso contesto **catt. 2, 3, 4, 6**.

6 - Lastra a rilievo con santuario campestre (Tav. IV, 2)

Inv. s.n.

Materia: marmo bianco.

Misure: alt. 70 cm, larg. 100 cm, spess. 7 cm.

Luogo di conservazione: Piano di Sorrento (Na), Museo Archeologico Territoriale della Penisola Sorrentina "Georges Vallet".

Stato di conservazione: spezzato nei lati sinistro e inferiore conserva l'originario bordo sui restanti lati. La superficie è in buono stato di conservazione, ad eccezione del volto di Cibebe, che risulta scheggiato.

Luogo di rinvenimento: da una sala (K nella pianta di Mingazzini, Pfister 1946, Carta VI) della villa romana presso Capo di Massa, in loc. Villazzano. Fu rinvenuto insieme ai rilievi **catt. 2-5**.

Bibliografia: Levi 1918, pp. 246-252; Levi 1920, coll. 204-209, fig. 8; Mingazzini, Pfister 1946, pp. 39-40, 139, 194-196, tav. 39, fig. 142; Froning 1981, p. 17; Neudecker 1988, pp. 37, 220 n. d, tav. 6, 2; Budetta 1999, p. 66, con fig.; Mathea-Förtsch 1999, pp. 57-58; *L'età dell'equilibrio* 2012, p. 318, n. III.25 (A. Lo Monaco).

Il frammento è parte di un rilievo di forma rettangolare, la cui cornice è costituita da girali d'acanto dello stesso tipo osservato nei rilievi **catt. 2-5**.

Della scena figurata rimane solo la parte superiore di una figura femminile vestita di chitone, seduta e con braccio destro leggermente sollevato probabilmente per mantenere uno scettro o una lancia, purtroppo non conservata. Di fronte a questa figura è la testa di un personaggio cinta da una corona di pino. L'ambientazione naturale è affidata a due alberi di pino, i cui frutti, di grosse dimensioni, pendono dai rami. A questi sono appesi anche oggetti rituali e sacri: a sinistra è un pinax, forse dipinto su tela poiché si

vedono le sporgenze della cornice di legno; a destra sono due timpani mentre su una colonnina sormontata da un capitello corinzio sono appoggiati un cembalo e un lituo.

A differenza degli altri rilievi risulta in questo caso più complesso fornire un'interpretazione alla scena. Sicuramente l'ambientazione sullo sfondo allude ad una sfera sacrale di ambito dionisiaco. La testa coronata richiama fortemenete il primo Satiro sulla destra del rilievo **cat. 3**. La figura seduta è stata assimilata da Alda Levi²⁰²⁹ all'Artemide del rilievo **cat. 2**, mentre di recente Annalisa Lo Monaco²⁰³⁰ ha velocemente parlato, per questo rilievo, di un santuario di Cibele. A questa divinità si può collegare sia la sua iconografia, che solitamente la ritrae seduta mentre regge lo scettro, sia la presenza dei pini, sacri ad Attis, venerato con Cibele, mentre gli strumenti musicali potrebbero alludere alle cerimonie in suo onore, nelle quali si svolgevano danze orgastiche. A Roma erano celebrati i *tristia*, in quel giorno era tagliato il pino, se ne fasciava il tronco con bende sacre, lo si ornava di strumenti musicali e di effigi del giovane Attis e veniva portato al cospetto della divinità nel tempio²⁰³¹. Il personaggio davanti alla dea potrebbe dunque essere un sacerdote. Tuttavia l'immagine della dea del rilievo non è così conforme all'iconografia di Cibele e potrebbe anche di una rappresentazione dionisiaca. Certo è che si crea un legame compositivo con il rilievo **cat. 2** dove è un'immagine simile di divinità seduta, in quel caso Artemide.

Tipologicamente e stilisticamente il rilievo è stato prodotto dalla stessa officina che creò gli altri rilievi rinvenuti nello stesso contesto **catt. 2-5**.

²⁰²⁹ Levi 1920, col. 209.

²⁰³⁰ *L'età dell'equilibrio* 2012, p. 318, n. III.25 (A. Lo Monaco).

²⁰³¹ Paus., VII, 9-12.

Stabia

7 - Cratere a volute a volute con decorazione a rilievo (Tavv. V-VIII, 1)

Inv. 6779

Materia: marmo pentelico.

Misure: alt. max 86 cm, alt. fregio 25,7 cm, alt. figure 20-22 cm, diam. 34 cm.

Luogo di conservazione: Museo Archeologico Nazionale di Napoli.

Stato di conservazione: il vaso è interamente conservato. Sono presenti solo piccole integrazioni sul piede e su un'ansa.

Inventari: 1819. Real Museo Borbonico. Inv. 350, Ercolano.

1849. Real Museo Borbonico. Inv. 652M, Ercolano. *Bellissimo vaso di forma quasi di una sferoide con grandi manichi a voluta, alto palmi due ed undici dodicesimi, per palmo uno e sette dodicesimi. Vi è sculto intorno un Baccanale di nove figure. Tutto il vaso è ricchissimo di ornati e di festoni.*

Luogo di rinvenimento: Stabia, Villa San Marco, rinvenuto l'8 aprile 1752²⁰³², come testimonia uno scritto di Carl Weber, pubblicato postumo da Ruggiero, che ne descrive luogo e data di rinvenimento²⁰³³. Fu trovato infatti all'imbocco del corridoio anulare retrostante le nicchie del Ninfeo.

Bibliografia: Bayardi 1755, pp. 290-292, n. 914; Winckelmann 1764; Winckelmann 1825-35, II, p. 280; Gerhard, Panofka 1828, n. 368; Finati 1842, pp. 308-309, n. 439; Ruggiero 1881, p. 140, 142 (Stabia); Comparetti, de Petra 1883, p. 164, 290 n. 158; Hauser 1889, p. 39, n. 55, p. 133; Ruesch 1908, n. 282; Reinach 1912a, p. 70, nn. 1-3; Spinazzola 1928, p. 49; Feubel 1935, pp. 60-61, n. XXI B5b; Fuchs 1959, p. 172, n. 3; Matz 1968, p. 35, nota 111; Blanck 1969, p. 180, n. 29; Bongers 1973, p. 136, n. 178; Pannuti 1983, p. 203; Wojcik 1986, pp. 171 ss., p. 191 n. G10 (Ercolano); Grassinger 1991, pp. 178-180, n. 21 (Ercolano); Hackländer 1996, p. 214, n. 77 (Ercolano); Miniero 1999, pp. 311-312, figg. 698-700 (Stabia); Friesländer 2001, p. 18; Barbet 2002, p. 35, fig. 2; Pagano, Prisciandaro 2006, p. 239 (Stabia); Sinn 2006, p. 218, nota 6; Slavazzi 2006, p. 292, fig. 2 (Stabia); Cain 2007, p. 81, fig 1; *Luxus* 2007, p. 212, n. 1.4 (M. Stanke) (Stabia).

²⁰³² Secondo una tradizione parallela riportata da ultimo in Grassinger 1991, pp. 178-180, n. 21, il vaso sarebbe stato rinvenuto nell'angolo Sud-Ovest del lato meridionale del piccolo peristilio. All'altro angolo era situato il puteale con bucrani inv. 6676. In realtà nei rendiconti dei ritrovamenti di Ercolano si fa riferimento ad un "bocal de pozo de marmol", dunque un puteale. Vd. capitolo 3.2.

²⁰³³ Ruggiero 1881, pp. 140, 142, tav. I, H 3.

Il cratere si caratterizza per due anse a voluta sopraelevate e sostenute ognuna da due bastoncelli desinenti in teste di cigno, mentre nelle volute, incavate al centro, è scolpita una rosetta su ciascuna faccia ed elementi vegetali a girali. L'orlo è decorato con perline, cui segue un'espansa fascia aggettante con ovoli e freccette, cui fa seguito un'altra ornata con palmette e fiori di loto alternati. Una larga fascia finemente scolpita con due tralci vegetali incrociantsi al centro è posta sul collo, mentre la spalla e la parte inferiore del vaso sono ornati con il medesimo motivo degli ovoli allungati. Questo tipo di cratere a volute diffuso a partire dal IV sec. a.C. è utilizzato per alcuni esemplari neoattici in marmo probabilmente riconducibili ad una stessa bottega²⁰³⁴.

Sulla parte più espansa del vaso è ricavato un fregio a rilievo. La composizione principale è costituita dalla *Rundtanz*, la danza circolare, di Pan e le Ninfe in stile arcaistico, nota da numerose repliche, per lo più su lastre. La scena è composta da Pan e da tre Ninfe che vicendevolmente tirano un lembo della veste e danzano intorno ad un roccia circolare che funge da altare²⁰³⁵. Intorno a questa scena si distribuiscono una serie personaggi riconducibili alla sfera dionisiaca.

Scorrendo il fregio da sinistra abbiamo una figura femminile vestita di lungo chitone e himation che procede verso destra suonando un doppio flauto. Si tratta di un *Bildtypus* spesso riproposto nelle produzioni neoattiche e richiama un modello di epoca tardo-classica²⁰³⁶. Segue una Menade volta di spalle e coperta solo da un leggero mantello che ricade lungo le gambe mostrando la schiena e le natiche. Stringe nella mano destra un tirso e volge la testa verso destra, in una posa alquanto vivace. Questa figura rimanda probabilmente a modelli ellenistici e si ritroverà a partire dal II sec. d.C. nella decorazione dei sarcofagi. Stesso discorso vale per una timpanistria che segue, nel fregio del cratere, un Satiro con braccio proteso in avanti e reggente una pelle ferina, che invece è molto diffuso nella produzione neoattica tra I a.C. e I d.C.²⁰³⁷ Chiude il corteggio dionisiaco Dioniso in persona, stante e pesantemente ammantato secondo un'iconografia di stampo arcaistico che rievoca nella posa il modello statuario post-prassitelico proposto nel tipo Sardanapalo²⁰³⁸.

Stilisticamente le figure sono caratterizzate da volumi pieni e plastici resi in un rilievo molto basso. L'accurata levigatura si abbina ad una resa dei dettagli solo accennata e poco marcata, così da rendere un effetto metallico molto delicato nel marmo. Lo stesso stile e gli stessi espedienti tecnici si ritrovano in una serie di crateri inquadrabili nell'arco del terzo quarto del I sec. a.C. e probabilmente riconducibili ad una medesima bottega²⁰³⁹.

²⁰³⁴ Vd. capitolo 4.3.

²⁰³⁵ Vd. capitolo 2.6.

²⁰³⁶ Vd. capitolo 2.15.

²⁰³⁷ Su questi personaggi vd. capitolo 2.5.

²⁰³⁸ Su questo vd. capitolo 2.3.5.

²⁰³⁹ Vd. capitolo 4.3.

Pompei

8 - Lastra a rilievo con Artemide (Tav. VIII, 2)

Inv. 6681

Materia: marmo bianco.

Misure: alt. 120 cm, larg. 44 cm.

Luogo di conservazione: Museo Archeologico Nazionale di Napoli.

Stato di conservazione: la figura centrale è in buono stato di conservazione, mentre la lastra presenta numerose scheggiature lungo il bordo e la cornice. Si osservano inoltre due grosse fratture nell'angolo superiore sinistro ed un lungo il lato destro.

Inventari: 1796. Nuovo Museo e Fabbrica della porcellana di Napoli. *Bassorilievo con Diana e cane, lungo pal. 4, largo pal. 2 1/2 - è di buona scultura, merita ristauero, con farsi la punta del naso di Diana, e la testa del cane, ed esiste ivi* (da Caserta) (*Documenti inediti* 1878-1880, I, p. 226, n. 43).

1805. Nuovo Museo dei Vecchi Studi. (C. 43) *Bassorilievo circondato da una cornice, rappresentante Diana coll'asta in mano, ed un cane ai suoi piedi. Alto pal. 3 5/12, lungo pal. 2 3/12. Bello - III* (*Documenti inediti* 1878-1880, IV, p. 197 n. 11).

1819. Real Museo Borbonico. Inv. B 12, Pompei.

1849. Real Museo Borbonico. Inv. 284M, Pompei. *Bassorilievo di figura rettangola. Vi è scolpita Diana col suo cane, la di cui testa è frammentata. Intorno al quadrato vedesi un fogliame in scultura. Alto palmi tre ed once sei. Largo palmi due ed once quattro.*

Luogo di rinvenimento: *Documenti inediti* 1878-1880 attesta che il rilievo si trovava al Museo di Napoli nel 1796 ed è indicata la provenienza da Caserta, luogo dove era conservato. Finati e l'inventario Sangiorgio riportano Pompei come provenienza.

Come specificato dallo stesso Marchese Haus, che redasse l'inventario del 1805, i materiali indicati con la lettera "C" provengono da "Caserta o piuttosto da Capova", il che fa presupporre la possibilità che il rilievo provenga da Capua, come d'altronde è dimostrato per due rilievi del Giardino Inglese della Reggia di Caserta²⁰⁴⁰. Tuttavia presso la Reggia di Caserta confluirono anche alcuni ritrovamenti pompeiani e sculture facenti parte dell'eredità farnesiana, che potrebbero giustificare l'unanime indicazione della provenienza da Pompei del rilievo in esame.

²⁰⁴⁰ Rilievo con fregio d'armi: Gasparri 2004; rilievo con togati: Capaldi 2010.

Bibliografia: Gerhard, Panofka 1828, p. 138, n. 517; Finati 1942, p. 243, n. 12; Milanese 2009, p. 87.

La lastra, di forma rettangolare, presenta una spessa cornice costituita da un listello liscio e un *kyma* di foglie di quercia stilizzate. Queste sono caratterizzate da cinque lobi, separati fra loro attraverso solchi continui di trapano. Il lobo più sporgente è poi dentellato, mentre nel mezzo della foglia è marcata con due linee continue il nervo centrale²⁰⁴¹.

Su una superficie rocciosa, evidente dalla lavorazione spigolosa e irregolare, si erge un'immagine quasi statuaria di Artemide, stante sulla gamba destra. Regge nella mano destra una lancia o uno scettro e poggia la mano sinistra sul fianco. Indossa un corto chitone cinto sul petto da stringhe a forma di X, mentre sulla spalla destra e intorno all'avambraccio sinistro è adagiato un mantello. Il volto di proporzioni maggiori rispetto al corpo è rivolto verso destra e sul capo la dea porta un diadema. Sulla destra è un cane, seduto, che rivolge il muso verso la padrona.

Si tratta di una raffigurazione poco convenzionale della dea della caccia, spesso riprodotta in abiti da caccia ma quasi sempre in posizioni dinamiche. Inoltre in questo caso l'abbigliamento da caccia manca dell'elemento essenziale degli stivali di pelle. La dea stilisticamente e iconograficamente trova un confronto stringente nel rilievo con offerte ad Artemide dalla villa di Massa Lubrense **cat. 2**, dove la dea è seduta e impugna una lancia. Dal punto di vista compositivo inoltre il rilievo si inserisce in una produzione legata agli altari. Lo sviluppo verticale della lastra, il tipo di cornice e la predilezione per la figura singola permettono di porre il rilievo campano in connessione con due altari decorati, entrambi conservati nell'Antiquario Comunale di Roma²⁰⁴², dove diverse divinità sono rappresentate in pose statuarie. Una figura simile di Artemide inoltre ritorna su un rilievo dei Musei Capitolini²⁰⁴³.

Gli altari e i confronti qui proposti permettono di datare la lastra in età flavia. La provenienza rimane purtroppo dubbia, dal momento che il rilievo si trovava sicuramente nella Reggia di Caserta, dove erano solitamente portati i materiali degli scavi di S. Maria Capua Vetere. Tuttavia sappiamo che qui confluirono anche altri materiali, anche da Pompei, il che potrebbe spiegare la segnalazione in tutti gli inventari del Museo di Napoli della provenienza da Pompei del rilievo. A Pompei d'altronde è stata rinvenuta una pittura in IV stile, che ritrae la dea in uno schema iconografico del tutto assimilabile a quello proposto sul rilievo di Napoli.

²⁰⁴¹ Tipo B forma 2a di Demma 2007, p. 188.

²⁰⁴² Dräger 1994, pp. 218-220, nn. 47-48.

²⁰⁴³ Schraudolph 1993, pp. 127-128, n. D8.

9 - Lastra a rilievo con *thiasos dionisiaco* (Tav. IX)

Inv. 6685

Materia: marmo pavonazzetto.

Misure: alt. 27 cm, larg. 57 cm, spess. 5 cm.

Luogo di conservazione: Museo Archeologico Nazionale di Napoli.

Stato di Conservazione: la lastra presenta un'integrazione nell'angolo superiore destro mentre risulta evidentemente ricomposto da due frammenti spezzati trasversalmente all'altezza del secondo personaggio. Diverse scheggiature sono presenti lungo i margini.

Inventari: 1819. Real Museo Borbonico. Inv. B 67, Pompei.

1849. Real Museo Borbonico. Inv. 360M, Pompei. *Bassorilievo di figura rettangola di un merito distinto. Presenta questo il trionfo di Sileno assiso sopra un asino, e talmente vinto dal vino, che viene sostenuto da due Fauni, e preceduto da un Satiro in atteggiamento osceno, mentre due altri Fauni lo sieguono. Alto palmo uno, largo palmi due ed once due.*

Luogo di rinvenimento: Pompei.

Bibliografia: Finati 1842, pp. 255-256, n. 67; Ruesch 1908, n. 596; Spinazzola 1928, p. 77b; Hundsalz 1987, cat. K75; Webster 1995, II, p. 380, 4 XS 25; Papini 2001, p. 27; *Marmora pompeiana* 2008, pp. 247-248, n. E 73; Milanese 2009, p. 87.

La lastra di forma rettangolare presenta un'inconsueta cornice modanata, costituita da una doppia risega che corre lungo tutti i bordi. Inoltre rispetto alla maggior parte delle lastre marmoree di epoca romana, lo spesso di questo rilievo è decisamente maggiore.

La decorazione è costituita da una processione di Satiri divisibile in due gruppi: al centro è un vecchio Sileno ebbro su un mulo, sorretto da due Satiri ai lati mentre Pan, posto in posizione più avanzata e affiancato da una pantera, tira le redini del mulo con la destra e con la sinistra solleva un *pedum*; dietro di loro altri due Satiri non sembrano prender parte alla processione, poiché il primo rivolge la testa all'indietro e trasporta sulla spalla un grosso cratere, mentre alle sue spalle il secondo personaggio è fermo e mantiene un otre piena di vino. Alle spalle di questo secondo gruppo è un albero, le cui fronte incorniciano la figura del Satiro con cratere.

Il rilievo utilizza modelli desunti dalla tradizione figurativa ellenistica e li combina in una creazione originale ed eclettica²⁰⁴⁴. Il motivo centrale del Sileno su mulo e quella di Pan ricorrono, separatamente su alcuni sarcofagi, nei quali, tuttavia, il primo non ricopre mai la posizione centrale, ma costituisce un episodio accessorio e complementare del più generale partito decorativo incentrato sulla figura di Dioniso²⁰⁴⁵, mentre il secondo tira solitamente il mulo di Dioniso²⁰⁴⁶.

Dal punto di vista stilistico le figure hanno un trattamento corsivo e pittorico. I volumi, molto espansi in larghezza, non risultano plastici ma piuttosto schiacciati. Questo tipo di trattamento del rilievo e l'uso del marmo pavonazzetto costituiscono elementi poco comuni nelle produzioni marmoree a soggetto mitologico. Nello stile il rilievo ricorda molti *oscilla* e *pinakes* trovati a Pompei e prodotti da botteghe locali di epoca neroniana o flavia, per cui è necessario immaginare che il rilievo fu realizzato da una bottega locale solitamente impegnata nella lavorazione di oggetti ornamentali di livello più standardizzato. Queste produzioni però non disdegnano l'uso di modelli colti di matrice ellenistica, spesso rivisitati in funzione della destinazione degli oggetti realizzati.

10 - Lastra a rilievo con Asclepio in trono (Tav. X)

Inv. 6694

Materia: marmo bianco, pentelico?

Misure: alt. 37 cm, larg. 29 cm.

Luogo di conservazione: Museo Archeologico Nazionale di Napoli.

Stato di conservazione: la lastra risulta integra ma sembra essere stata ritagliata sul lato destro e su quello superiore, come si evince dall'andamento non perfettamente dritto dei bordi e dall'innaturale terminazione della folgore.

Inventari: 1849. Real Museo Borbonico. Inv. 374M, *Pompei. Bassorilievo di figura quadrilunga rappresentante Giove seduto in trono e collo scettro in mano. Altezza palmo uno e mezzo, per palmo uno ed once due.*

Luogo di rinvenimento: Pompei, trovato nella zona Nord del giardino della Casa di Apollo (VI, 7, 23). Rinvenuto l'11 aprile 1839: "Avendo onorato questo R. stabilimento il nostro Augusto Sovrano, in compagnia di S.A.I. il Principe Carlo, suo figlio, nonché S.A.R. il Principe D. Leopoldo e la Principessa di Berry, si è eseguito in loro presenza uno scavo, in prima nel giardino della nominata casa di

²⁰⁴⁴ Per una discussione più articolata sui modelli di questo rilievo vd. capitolo 2.5.

²⁰⁴⁵ Matz 1968, tipo TH 118.

²⁰⁴⁶ Matz 1968, tipo TH 104.

Apollo, a sinistra la strada di Mercurio, ove si sono palesati nelle pareti tre quadri a musaico [...]; indi si sono raccolti li seguenti oggetti. *Marmo.* [...] Un bassorilievo di altezza palmo 1 $\frac{1}{2}$ rappresentante un Giove sedente (*PAH* II, p. 366)".

Bibliografia: *PAH* II, p. 366, III, p. 149; Amelung 1893, p. 27; Amelung 1901, p. 262; Pagano, Prisciandaro 2006, p. 155.

Il rilievo è riprodotto su una lastra di forma rettangolare priva di cornici, ad eccezione del lato inferiore, dove è presente un sottile listello che costituisce la base del rilievo e il suolo sul quale è importata la raffigurazione. La scena si compone di un solo personaggio, un uomo barbato, dalla possente muscolatura, seduto comodamente su un ricco trono. Questo ha lo schienale dai bordi ricurvi, mentre la seduta è probabilmente concava. Si contraddistingue inoltre per la ricca ornamentazione dei braccioli, sorretti da leongrifi a tutto tondo, costituiti da un corpo da leone, cui si aggiungono le ali e le corna ricurve. Il personaggio, una divinità in trono, vestito di solo mantello, che copre la parte inferiore del corpo, poggia il gomito sinistro sul bracciolo. Il corpo risulta pertanto semidraiato e quasi sorretto da un bastone nodoso, impugnato a mo' di scettro con la mano destra. I piedi nudi non poggiano al suolo ma su un poggiapiedi modanato visto interamente di profilo.

La rappresentazione di questa divinità, interpretata dagli scavatori borbonici come "Giove sedente", ha indubbiamente l'aspetto del padre degli dei, ma lo studio della sua iconografia, proposta al capitolo 2.2, ha fornito un quadro interpretativo molto più sfumato e variegato. In definitiva il modello, probabilmente di epoca ellenistica, fu creato per la rappresentazione del dio Asclepio, per poi essere reinterpretato come Serapide in alcuni esemplari rodii.

Stilisticamente il rilievo presenta alcuni tratti sfumati e talvolta corsivi nella resa della corpo e soprattutto della capigliatura. Alcune incertezze si notano nella resa del panneggio, in alcuni punti schematico e ripetitivo. Particolare è tuttavia la volontà di rendere la profondità attraverso il minor oggetto delle parti del corpo in secondo piano, in particolare il braccio e la gamba destra. Quest'ultimo elemento è spesso adoperato nella tarda età augustea, mentre la resa sfumata delle membra rimanda all'epoca giulio-claudia. Infine un espediente tecnico accomuna questo rilievo con uno di Ercolano, vale a dire la separazione netta tra i piani del panneggio sulla coscia destra, ottenuta mediante l'uso continuo di uno scalpello a punta dritta. Il rilievo può dunque collocarsi tra le produzioni della tarda età augustea o della prima età giulio-claudia.

11 - Lastra a rilievo con Socrate seduto (Tav. XI)

Inv. 6697

Materia: marmo bianco, pentelico.

Misure: alt. 41,5 cm, larg. 31,5 cm, spess. 3 cm.

Luogo di conservazione: Museo Archeologico Nazionale di Napoli.

Stato di conservazione: la lastra risulta ricomposta da più frammenti. Sono ancora presenti delle incrostazioni di colore giallastro, forse residui del mordente per l'adesione della pittura.

Inventari: 1819. Real Museo Borbonico. Inv. B 69, Ercolano.

1849. Real Museo Borbonico. Inv. 363M, Ercolano. *Bassorilievo di figura quasi quadrata. Vi è scolpita la figura di un vecchio assiso, tutto avvolto nel suo mantello, sostenendo con ambedue le mani un nodoso bastone ed una tazza. Alto palmi due ed once cinque, largo palmo uno ed once tre.*

Luogo di rinvenimento: Pompei, rinvenuto il 24 agosto 1755 presso i *Praedia* di *Iulia Felix* (II, 4, 2): "Se ha descubierto un quadro de marmol blanco de 7 on. y $\frac{1}{2}$ por 5 on., el qual, que es bueno, representa en bajo relieve la figura de un hombre vejo con barba, vestido, que està sentado sobre un poyo, cubierto este de una piel como de oveja ò cabra, y tiene las piernas desnudas, y un palo torcido entre los brazos, y en las manos tiene una cosa la qual està observando. Y un pedazo de teja de tierra, en la qual hay algunas letras y una aguja con su ojo de gueso (*PAH* I, pp. 29-30)"; "N. 49. Bassorilievo di marmo di un vecchio sedente con manto e pelle di belva, con tazza in mano che mira (*PAH* I, add. p. 98)". Finati 1842 riporta invece Ercolano.

La lastra era murata nel centro del mosaico che decorava la nicchia centrale semicircolare del muro Est del *viridarium*²⁰⁴⁷.

Bibliografia: Winckelmann 1762, p. 72; Gerhard, Panofka 1828, p. 131, n. 494; Finati 1842, p. 256, n. 69; Weber 1830, p. 45, n. 49; *PAH*, I, pp. 29-30, add. p. 98; Bernoulli 1901, I, p. 203, n. γ; Kekulé 1908, pp. 15-16, fig. 10, p. 58, n. 29b; Ruesch 1908, n. 1086; Richter 1965, I, p. 118m; Parslow 1988, p. 43, nota 21; Forcellino 1999, p. 79; Pagano, Prisciandaro 2006, p. 19; Lang 2012, p. 24 nota 114, p. 128 nota 1369.

La lastra di forma rettangolare è bordata su tutti i lati da un sottile listello liscio. Nel campo figurativo è rappresentato un personaggio anziano, seduto di profilo verso sinistra su una panca sulla quale è disposta una pelle ferina. Il personaggio è avvolto entro il suo mantello, che girando dietro le spalle ricade sul braccio sinistro e poi verso il basso. Il capo è leggermente inclinato in avanti per effetto della schiena ingobbata. Egli

²⁰⁴⁷ Parslow 1988, p. 43, nota 21.

porta una lunga barba, resa a lunghe e sottili ciocche sinuose, e capelli corti, che formano una sorta di frangia sulla fronte. Il volto ha tratti molto marcati, quasi silenici per la forma schiacciata e larga del naso e la fronte sporgente e spaziosa, solcata da una profonda ruga. Le gambe sono distese e i piedi nudi, dal momento che la veste copre fino all'altezza dei polpacci. Con le mani mantiene un bastone nodoso e una scodella.

Il personaggio per i tratti silenici e l'attributo dionisiaco della pelle ferina sembrerebbe essere una raffigurazione di un personaggio afferente appunto alla sfera dionisiaca, un Sileno. Tuttavia la particolare compostezza e dignità conferita al personaggio mediante la posa seduta tipica delle rappresentazioni tardo-classiche del filosofo e l'uso del pesante mantello permettono di identificare nel soggetto una creazione tardo-ellenistica nella quale si è voluto rappresentare il filosofo Socrate²⁰⁴⁸.

Il rilievo mostra un'elevata qualità esecutiva. Il personaggio emerge solo lievemente dallo sfondo ed è marcata la linea di contorno. Tuttavia si osservano alcuni espedienti tecnici che mi fanno propendere verso una datazione in epoca giulio-claudia. La superficie è molto levigata soprattutto nel panneggio, i cui passaggi di piano sono spesso resi meccanicamente. Inoltre si nota un leggero uso del trapano nelle due pieghe del lembo che ricade dal polso sinistro. Un segno particolare è poi la ripetizione di un motivo "a ferro di cavallo" nella resa dei bordi del mantello, che si ritrova in altri rilievi campani, così come le piccole ciocche quasi metalliche dei capelli²⁰⁴⁹.

12 - Lastra a rilievo con poeta seduto (Tav. XII)

Inv. 6700

Materia: marmo bianco, lunense.

Misure: alt. 41,5 cm, larg. 31,5 cm, spess. 3 cm.

Luogo di conservazione: Museo Archeologico Nazionale di Napoli.

Stato di conservazione: la lastra risulta integra a parte alcune scalfitture localizzate in special modo lungo i bordi. L'intera superficie si presenta leggermente corrosa e parzialmente ricoperta di incrostazioni terrose.

Inventari: 1819. Real Museo Borbonico. Inv. B 38, Pompei.

1849. Real Museo Borbonico. Inv. 223M, Pompei. *Bassorilievo di figura rettangola che raffigura un uomo seduto col braccio dritto appoggiato sopra una sedia e avvolto nel suo ammanto. Innanzi vi è una cassetta col suo coverchio, la quale*

²⁰⁴⁸ Per la discussione critica del modello vd. capitolo 2.17.

²⁰⁴⁹ Su questo vd. capitolo 4.5.

potrebbe essere una cista mistica. Un elmo ed un pedo sono situati al di sopra. Alto palmo uno ed once sei. Largo palmo uno ed once due.

Luogo di rinvenimento: Pompei.

Bibliografia: Gerhard, Panofka 1828, p. 134, n. 512; Finati 1942, pp. 249-250, n. 38; *Museo Borbonico* 1824-1857, XIII, tav. 21; Krüger 1901, pp. 132-133, n. 3, fig. 2; Simon 1938, p. 184, n. 77; Dontas 1960, p. 90, tav. 35g; Webster 1995, p. 194, n. NS 10; Micheli 1998, p. 17, fig. 15.

Su una lastra di forma rettangolare, bordata solo inferiormente da un listello liscio che costituisce al contempo la base del rilievo e il suolo sul quale si imposta la scena, è rappresentato un uomo seduto su *klismos*. Questi è interamente avvolto in un pesante mantello, che copre entrambe le braccia e il corpo fino ai piedi. La sagoma del braccio destro è ben visibile sotto il mantello e poggia con il gomito sul ginocchio destro e porta la mano sotto il capo, mantenendone il peso. Il braccio sinistro è poggiato sulla coscia sinistra e mantiene un rotulo. I piedi nudi sono il sinistro poggiato a terra e il sinistro sollevato su una roccia. L'uomo ha tratti giovanili, è privo di barba e i capelli portati corti sono resi solo sommariamente. Di fronte a lui è una *capsa* cilindrica, sulla quale è appoggiata una maschera teatrale e per è un *pedum*.

Il soggetto rappresentato sul rilievo pompeiano è un *unicum* nelle produzioni neoattiche, anche se rientra in una tipologia molto diffusa, che riproduce uomini illustri, cioè filosofi, poeti e pensatori, seduti su panche o *klismoi*. L'iconografia di questo personaggio per la presenza della maschera rimanda al mondo teatrale e per la somiglianza del volto a Menandro, sembrerebbe trattarsi di un commediografo. Tuttavia, nel rilievo di Napoli si può constatare la citazione di un tipo statuario noto da terracotte votive in due varianti, che raffigura probabilmente un commediografo²⁰⁵⁰.

Dal punto di vista stilistico il rilievo, nonostante la corrosione subita dalla superficie, non sembra di ottima qualità. La figura emerge solo per pochi millimetri dalla superficie ma risulta al contempo poco plastica e manca una cura dei dettagli, che sono resi con immediatezza. Ugualmente manca una resa prospettica del *klismos* e della *capsa*. Nonostante questo si legge una capacità compositiva dello scultore nell'adattamento a rilievo di un modello a tutto tondo. Il rilievo molto basso indurrebbe a datare l'oggetto nel terzo quarto del I sec. a.C., forse già nella prima età augustea per la marcata segnalazione della linea di contorno.

²⁰⁵⁰ Per la discussione critica sull'iconografia del rilievo vd. capitolo 2.17.

13 - Candelabro con Nike, Apollo e sacerdotessa (Tavv. XIII, XIV)

Inv. 6858

Materia: marmo bianco a grana fine.

Misure: alt. 69 cm, larg. base 29.

Luogo di conservazione: Museo Archeologico Nazionale di Napoli.

Stato di conservazione: la superficie è in buono stato di conservazione anche se presenta alcune scalfitture e abrasioni. Il corpo della base di candelabro è stata ricomposta da più pezzi, cui sono stati aggiunti elementi moderni, quali soprattutto il pilastro cilindrico posto sotto la base e il plinto su poggiano le zampe leonine. Il bordo superiore è mancante di molte parti. Manca anche il braccio destro di Apollo. Inoltre la *phiale* posta tra la base e lo stelo era mancante in *Marmora pompeiana* 2008, pp. 262-263, n. E91 (N. Inserra), mentre è presente oggi.

Inventari: 1849. Real Museo Borbonico. Inv. 674M, Pompei. *Candelabro di figura triangolare, e con base impellicerata. Rappresenta a bassorilievo sulle sue tre facce, tre figure, una di donna nuda ed alata in atto di fare una libazione sopra un'ara accesa, la seconda di Apollo colla lira e la terza di donna in atto di fare un'offerta con face nella mano dritta in atto di accendere l'ara. Detto candelabro poggia sopra una base di marmo africano moderno, dove si osserva il perno di ferro ossidato. Altezza compresa la base, palmi quattro, larghezza maggiore palmo uno ed once quattro.*

Luogo di rinvenimento: Pompei. Il candelabro corrisponde molto probabilmente alla descrizione: "Si è seguito uno scavo innanzi al S.A.R. il Duca Sassonia Weimar nei compresi rimpetto la casa dell'Imperatore nella strada dei Mercanti, ove si è raccolto. [...] E nell'atrio del giardino di detta casa (...), una specie di candelabro con sorprendenti bassirilievi, il medesimo in tre pezzi compresa la base, è di altezza pal. 6 (*PAH* II, p. 360)"; e poi "Un bellissimo candelabro con corrispondenti bassirilievi in giro, il medesimo in tre pezzi compresa la base, di altezza unito pal. 6 (*PAH* III, pp. 142)", in riferimento agli scavi eseguiti il 17 settembre 1838 nel giardino della Casa di *V. Popidius* o delle Colombe (VII, 14, 9).

Bibliografia: Stephani 1847; Hauser 1889, p. 97, n. 23, p. 137; Ruesch 1908, n. 551; Reinach 1912a, p. 77, nn. 3-5; Bieber 1977, p. 109, tav. 81, p. 489; Cain 1985, p. 164, cat. 49; Zagdoun 1989, p. 110, nota 32; *LIMC* VIII (1997), s.v. *Victoria*, n. 26 (R. Vollkommer); Lavagne 2006, p. 1077, nota 71; *Marmora pompeiana* 2008, pp. 262-263, n. E91 (N. Inserra); Habetzeder 2012, pp. 16-17, fig. 11; *Augusto e la Campania* 2014, pp. 124-126, n. XI.93 (A. Ciotola).

La base di candelabro a sezione triangolare presenta tre facce di forma rettangolare bordate a partire dall'interno da una gola, da un listello liscio e infine da una fila di perline. I tre spigoli della base poggiano su zampe leonine, che nella parte superiore si

trasformano in foglie d'acanto. La parte superiore della base è composta da una cornice ornata con un *kyma* ionico di ovuli entro sgusci dalla resa molto piatta e incisa e un coronamento superiore dove tralci vegetali a volute collegano palmette poste agli angoli e al centro di ogni lato.

Sul lato principale (A) è rappresentato Apollo citaredo. Con passo sinuoso e aggraziato il dio incede in punta di piedi verso destra stringendo intorno al braccio sinistro una cetra mentre protende la mano destra vuota in avanti. Una ricca vesta ricopre interamente il suo corpo: un lungo mantello appuntato sulle spalle e ricadente all'indietro si aggiunge ad un peplo attico altocinto e a maniche lunghe. Il volto dalla fronte alta e dai tratti un po' sommarî è arricchito da una capigliatura resa a grosse ciocche. Questa è caratterizzata da bande laterali che si annodano in una crocchia occipitale mentre una o due trecce scendono sul petto. Il capo è inoltre cinto da una corona di foglie, presumibilmente alloro.

Sul secondo lato (B) compare una *Nike* alata. La dea, rivolta verso destra, è anche lei in punta di piedi e sta compiendo una libagione su di un altare sul quale è acceso un fuoco e del quale si vede solo la parte anteriore, mentre quella posteriore scompare dietro il limite del bordo destro. *Nike* compie l'atto sacro versando da un'*oinochoe* che stringe nella mano destra un liquido all'interno di una patera. Il suo abbigliamento è composto da un leggero e corto chitone che poco sopra l'addome e nella zona della gonnina si gonfia per effetto di una sorta di corrente ascensionale che crea numerose pieghe tubolari e increspate, quasi come se la dea più che compiere un'azione statica stesse danzando. Il volto è come nel caso di Apollo reso attraverso poche incisioni e pochi dettagli mentre la capigliatura anche in questo caso resa a grosse ciocche è composta da capelli tirati all'indietro e appuntati in una larga crocchia occipitale.

Il terzo ed ultimo lato (C) presenta invece una sacerdotessa. Questa è rivolta verso destra e leggermente chinata in avanti, dove, di fronte a lei sul suolo, è un altare dalla conformazione rocciosa. Le braccia sono protese in avanti e mentre nella destra stringe una fiaccola nella sinistra porta verso l'alto una patera. La donna è inoltre vestita con un lungo peplo altocinto e intorno al busto è avvolto un mantello che sale dal fianco destro verso la spalla sinistra per terminare poi dietro la schiena. Sul volto si scorgono i segni dell'età: le guance sono scarnie e gli zigomi prominenti mentre gli occhi sono infossati nelle orbite. Sul capo indossa una cuffia, che avvolge la parte superiore della testa e poi ricade all'indietro con un largo lembo.

Due delle figure - lati A e B - che compongono la parte principale della decorazione del candelabro sono ricollegabili ai noti rilievi deliaci, mentre la terza riconduce ad un'iconografia di origine diversa.

I rilievi deliaci, noti in tre diversi tipi, sono incentrati sulla figura di Apollo citaredo, il quale può compiere una libagione con la dea *Nike* ed essere accompagnato da un corteo formato da Latona e Artemide²⁰⁵¹. Nel momento in cui una scena dall'articolato sviluppo orizzontale viene riprodotta su un candelabro si perde il legame tra le diverse

²⁰⁵¹ Vd. capitolo 2.3.1.

figure, che però iconograficamente possono essere ricondotte allo stesso modello d'origine. È ad esempio il caso del candelabro dei Musei Capitolini²⁰⁵², nel quale le tre figure del tipo 1 campeggiano ognuna su una delle tre facce dell'oggetto. Nel caso del candelabro di Pompei, tuttavia, si deve notare che le figure di Apollo e *Nike* non sono entrambe perfettamente riconducibili ad un tipo di rilievo deliaco ma costituiscono due varianti.

Apollo per l'abbigliamento e per il gesto di protendere il braccio destro in avanti costituisce una replica del tipo 2, nel quale solitamente, ma non in questo caso, stringe nella mano una patera nella quale *Nike*, che è posta di fronte a lui, versa del liquido. Alle spalle il corteo di Latona e Artemide è inserito all'interno di un'elaborata ambientazione architettonica, che colloca la scena nell'area del Palatino a Roma²⁰⁵³. La figura del candelabro di Napoli presenta alcune differenze. Innanzitutto è immediata la percezione della ponderazione della figura, che nel candelabro da Pompei presenta una forte inclinazione del busto verso dietro. L'intero corpo assume un andamento sinuoso, che sembra alludere quasi ad una danza. In effetti i piedi del dio sono scalzi e toccano il suolo solo con la punta e sottintendono pertanto un incedere leggero. La struttura della veste è sostanzialmente la stessa ma nelle parti terminali si notano dei rigonfiamenti tubolari che differiscono fortemente dalle pieghe schematiche dei rilievi arcaistici deliaci. Sembra invece che nella resa stilistica del panneggio vi sia un richiamo alla *Nike* posta sull'altra faccia. La cetra che il dio stringe nella sinistra è leggermente diversa: sono rappresentate le corde, che normalmente mancano nei rilievi deliaci, poiché in quest'ultimo caso dovevano essere resi in altro modo, forse mediante l'utilizzo della pittura, e manca la rappresentazione della mano, che solitamente spunta alle spalle della cetra. La resa della capigliatura infine è molto diversa: nei rilievi deliaci solitamente i capelli sono annodati in un *krobylos* dietro la nuca attraverso una fascia, cui si aggiunge talvolta una corona, in questo caso invece è presente una *corona* di foglie e il nodo è una crocchia.

Sul lato B compare invece *Nike*. In questo caso le differenze rispetto ai rilievi deliaci sono più evidenti. L'elemento più importante è costituito dalla disposizione del corpo: mentre nei rilievi deliaci *Nike* è rivolta verso sinistra e mantiene l'*oinochoe* molto in alto, formando un ampio arco con il braccio, nel candelabro di Napoli la dea è rivolta verso destra e l'*oinochoe* è mantenuta più in basso con un movimento delicato e armonico. Inoltre, come accennato in precedenza, la dea più che compiere un gesto schematico e statico sembra danzare, si muove in punta di piedi e la veste svolazza in più direzione per effetto dei movimenti della dea. Dunque anche l'abbigliamento risulta sostanzialmente diverso, poiché mentre nei rilievi deliaci la dea indossa il peplo attico scandito da ritmiche pieghe schematiche e bordato da orli a *zig-zag*, nel candelabro napoletano utilizza un chitone corto reso attraverso numerose pieghe irregolari e voluminose. La stessa figura compare su un candelabro a Boston²⁰⁵⁴ e su un *oscillum* rinvenuto nella villa di

²⁰⁵² Inv. 2771. Cain 1985, 177-178, n. 79; Zagdoun 1989, pp. 110, 125, 251, n. 410.

²⁰⁵³ Vd. capitolo 2.3.1.

²⁰⁵⁴ Inv 59.687. Cain 1985, p. 151, n. 8.

Diomede a Pompei²⁰⁵⁵, testimoniando dunque l'utilizzo e la diffusione di questa figura separatamente dai rilievi deliaci e da Apollo. La sua elaborazione deve molto all'influenza esercitata dalle danzatrici con *calathiscos*, generalmente ritenute repliche delle *saltantes lacaenae*, create da Callimaco sul finire del V sec. a.C.²⁰⁵⁶ La connessione tra l'opera callimachea e la *Nike* che compare sui candelabri di Napoli e Boston è ben evidente soprattutto nella disposizione di profilo del corpo, nel gesto di sollevarsi sulle punte dei piedi e nella veste²⁰⁵⁷.

L'ultima figura invece è sostanzialmente un *unicum* nelle produzioni neoattiche²⁰⁵⁸. Si tratta di una sacerdotessa di età avanzata, pesantemente abbigliata e con mantello avvolto intorno al corpo. Esistono numerose rappresentazioni di questo genere, che derivano modelli di epoca ellenistica, che trovarono in epoca romana una larga diffusione. Spesso queste anziane sono legate al culto dionisiaco, per simboleggiare l'eterogeneità dei fedeli cui il dio offriva i suoi doni²⁰⁵⁹. Si veda ad esempio il rilievo del Museo di Napoli, probabilmente proveniente dalla Campania, con una sacerdotessa inginocchiata (**cat. 82**) o il rilievo a Villa Albani in cui una sacerdotessa compie una libagione su un altare²⁰⁶⁰.

Il candelabro dunque si distingue per la sua particolare innovazione iconografica e per una fine tecnica esecutiva. Il rilievo infatti è caratterizzato da una superficie molto bassa e da linee delicatamente incise e in questo ricorda soprattutto il rilievo deliaco della collezione Hamilton, probabilmente rinvenuto in Campania (**cat. 83**). Rispetto a questo i dettagli sono spesso resi in maniera poco accurata e le proporzioni non sono ottenute efficacemente. Nella maggior parte dei casi tuttavia è sapiente l'uso dei chiaroscuri e degli effetti plastici, soprattutto nella veste tardo-classica della *Nike*, denunciando una maggiore familiarità dello scultore con i prototipi più eleganti e dai movimenti più elaborati. Si veda inoltre un candelabro a San Pietroburgo, che presenta un'analoga trattazione della superficie e dei panneggi²⁰⁶¹. Il candelabro deve dunque inserirsi tra i prodotti del terzo venticinquennio del I sec. a.C., probabilmente nei primi anni del regno di Augusto.

²⁰⁵⁵ Inv. 6653. Dwyer 1981, p. 277, n. 73; Corswandt 1982, p. 88, n. K66; Bacchetta 2006, pp. 261, 450, n. T119.

²⁰⁵⁶ Vd. da ultimi Vivliodetes 2001, Lavagne 2006, Cadario 2008, pp. 281-284; Habetzeder 2012.

²⁰⁵⁷ Ugualmente Zagdoun 1989, p. 106.

²⁰⁵⁸ Cain 1985, tipo *Priesterin* 2.

²⁰⁵⁹ Wrede 1991; Amedick 1995.

²⁰⁶⁰ Wrede 1991, tav. 48, 3.

²⁰⁶¹ Cain 1985, p. 159, n. 32.

14 - Anfora con Nikai su biga

Inv. s.n.

Materia: marmo bianco.

Misure: alt. max 64 cm, larg. max 25 cm.

Luogo di conservazione: Museo Archeologico Nazionale di Napoli.

Stato di conservazione: la superficie del vaso è in buono stato di conservazione. Le anse sono state sommariamente riagganciate nel momento del rinvenimento. Un grosso foro attraversa la pancia del vaso in senso quasi ortogonale all'asse delle anse.

Luogo di rinvenimento: Pompei, rinvenuto nella Casa di Apollo (VI, 7, 23) il 13 dicembre 1938: "Nei compresi della casa ultima a sinistra la strada di Mercurio, quasi dirimpetto la casa di Meleagro si è rinvenuto: [...] un vase a guisa di vaso etrusco, di altezza palmi 2 con due manici, uno di essi distaccato e con un buco nella pancia per iscurire acqua, in giro del medesimo si vedono in bassorilievo delle bighe (PAH II, p. 362)"; oppure il 14 gennaio 1839: "Il travaglio è passato a dissotterrare l'ultima abitazione di fronte alla casa detta di Meleagro, ove all'altezza di pal. 7 dal piano si sono raccolti li seguenti oggetti: [...] un vase compagno dell'altro trovato il giorno 13 dicembre, figurato con bassorilievi ed ornati (PAH II, p. 364)". Le due anfore insieme ad una terza anfora, ora irrintracciabile, decoravano la grande fontana del cortile della *domus*.

Bibliografia: Schultz 1941, p. 98; PAH II, pp. 362, 364; PAH III, p. 145.

L'anfora si caratterizza per due anse a volute stilizzate, costituite da due bastoncini regolari, alla terminazione dei quali sono incise delle volute. La pancia ha una forma ovolare con netta demarcazione dalla spalle ed è divisa in tre campi da un listello liscio. Nella parte inferiore è un motivo ornamentale costituito da foglie d'acanto intervalate da foglie acquatiche lisce, segnate solo centralmente da una nervatura. Tra le punte delle foglie sono poste rosette a cinque petali e pistillo centrale.

Nel campo centrale è ripetuto due volte il medesimo motivo iconografico costituito da una *Nike* su carro, trainato da due cavalli. La dea, vista di profilo verso sinistra regge con le mani le redini, la destra sollevata e la sinistra abbassata. Tra le due Nikai vi è una *spina* di circo.

Nel campo superiore è un altro motivo ornamentale costituito da un tralcio vegetale che ha origine da un cespo centrale. Dai tralci, che hanno un andamento ondulato, nascono rosette.

La spalla e il collo sono decorate con baccellature costolonate, chiuse poco prima dell'orlo da un listello. L'orlo estroflesso è decorato con ovuli a leggerissimo rilievo.

Il motivo iconografico della *Nike* su biga nasce da modelli classici ed è ampiamente diffusa in ambito romano²⁰⁶². Stilisticamente si nota un lavoro molto sommario nell'esecuzione del rilievo, che non privilegia i dettagli e l'organicità compositiva. È evidente l'ispirazione dello scultore locale a modelli dell'arte neoattica. L'anfora fu realizzata nella stessa officina della seguente **cat. 15**, e probabilmente di un'altra oggi dispersa, che decoravano la fontana del cortile della Casa di Apollo. In ragione di questo utilizzo fu eseguito un foro circolare nella pancia del vaso, nella quale doveva essere inserita una fistula metallica. Rispetto all'anfora **cat. 15** si può parlare di stessa officina ma non di stessa mano, dal momento che pur replicando lo stesso motivo iconografico, la resa stilistica è diversa. L'esemplare può datarsi in epoca giulio-claudia.

15 - Anfora con Nikai su biga

Inv. s.n.

Materia: marmo bianco.

Misure: alt. 59 cm, larg. max 24 cm.

Luogo di conservazione: Museo Archeologico Nazionale di Napoli.

Stato di conservazione: la superficie del vaso è leggermente corrosa ma in generale si presenta in buono stato di conservazione. Mancano entrambe le anse e la base di forma conica sembra essere integrata. Nel mezzo della pancia, quasi ortogonale all'asse delle anse, è stato ricavato un foro circolare.

Luogo di rinvenimento: Pompei, rinvenuto nella Casa di Apollo (VI, 7, 23) il 13 dicembre 1938: "Nei compresi della casa ultima a sinistra la strada di Mercurio, quasi dirimpetto la casa di Meleagro si è rinvenuto: [...] un vase a guisa di vaso etrusco, di altezza palmi 2 con due manici, uno di essi distaccato e con un buco nella pancia per iscurire acqua, in giro del medesimo si vedono in bassorilievo delle bighe (*PAH* II, p. 362)"; oppure il 14 gennaio 1839: "Il travaglio è passato a dissotterrare l'ultima abitazione di fronte alla casa detta di Meleagro, ove all'altezza di pal. 7 dal piano si sono raccolti li seguenti oggetti: [...] un vase compagno dell'altro trovato il giorno 13 dicembre, figurato con bassorilievi ed ornati (*PAH*

²⁰⁶² Vd. capitolo 2.9.

II, p. 364)". Le due anfore insieme ad una terza anfora, ora irrintracciabile, decoravano la grande fontana del cortile della *domus*.

Bibliografia: Schultz 1941, p. 98; *PAH* II, pp. 362, 364; *PAH* III, p. 145.

L'anfora rispecchia ricalca esattamente la forma e l'ornamentazione della precedente **cat. 14**. Tuttavia, si nota nell'esemplare in esame una maggiore altezza della fascia inferiore e una maggior cura nella resa delle foglie. Allo stesso modo nel campo centrale le *Nikai* su bighe hanno una forma più organica e sono più accurate nei dettagli, pur rimanendo una rappresentazione molto sommaria.

L'anfora qui in esame è il prodotto di un'officina locale che lavorò per il proprietario della Casa di Apollo probabilmente in epoca giulio-claudia per la decorazione della fontana del cortile, ragion per cui fu eseguito un foro circolare nel centro della pancia. Tuttavia per la maggior accuratezza di questo esemplare si deve ritenere che le due anfore furono realizzate da due mani diverse.

16 - Lastra a rilievo con Satiro

Inv. 20742

Materia: marmo bianco.

Misure: alt. 75,5 cm, larg. 51,5 cm, spess. 6,5 cm.

Luogo di conservazione: Pompei, deposito archeologico.

Stato di conservazione: la lastra è mancante della parte inferiore e la figura, forse non raffigurata per intero, è conservata fino all'altezza del pube. Risulta ricomposta da più frammenti, in parte riassemblati già in antico. Nella parte superiore si vedono i segni dei perni che dovevano sostenere la pesante lastra, un altro segno si intravede lungo il lato destro. Il bordo presenta numerose scheggiature, mentre la superficie è in parte rovinata da incrostazioni e corrosioni.

Luogo di rinvenimento: Pompei, dal peristilio del giardino della Casa degli Amorini Dorati (VI, 16, 7). Fu rinvenuto tra le macerie della parte centrale del muro meridionale del peristilio in sei frammenti.

Bibliografia: Sogliano 1907, p. 563, fig. 13, p. 565; Spinazzola 1928, p. 53; Jashemski 1979, p. 40, fig. 67; Dwyer 1981, p. 286, n. 149; Hundsalz 1987, cat. K 57; Seiler 1992, p. 125; Jashemski 1993, p. 163; Vorster 1998, p. 279; Bacchetta 2006, p. 301; Comella, Stefani 2007, p. 33, nota 97; Comella 2008, p. 188; Matusch 2008, n. 73; Cirucci 2009, p. 57, fig. 8; Comella 2011, pp. 92-96; Comella 2012, p. 318.

La lastra, di forma rettangolare, doveva originariamente raggiungere dimensioni elevate, fino ad un'altezza di 90-100 cm, come dimostra il confronto con le lastre dell'Area Sacra Suburbana di Ercolano (**catt. 25-28**).

Nel campo centrale è un Satiro, ritratto in un particolare momento di torsione durante la danza orgiastica in onore del dio Dioniso. Il corpo è interamente raffigurato di prospetto. Le spalle e il bacino sono leggermente asimmetrici, alludendo ad un movimento del braccio e della gamba destri oggi non più visibili. Il braccio sinistro è avvolto intorno ad un lungo tirso sormontato da una grossa pigna sferoidale. Il capo è inclinato e rivolto verso sinistra. Il volto ferino del personaggio è reso con delicatezza: il naso è largo, le sopracciglia sporgenti e aggrottate ma soprattutto il ghigno della bocca, evidenziato dalla bocca socchiusa e dall'ispessimento delle gote. La barba termina con una punta leggermente rialzata, mentre i capelli hanno grosse ciocche ispide. Le ciocche della capigliatura e della barba alternano parti a rilievo e parti in negativo, così da rendere con estrema vivacità i chiaroscuri.

Il soggetto non trova nessun confronto tipologico puntuale e deve essere considerato come un'invenzione di alta qualità di uno scultore, forse attivo in Campania, il quale ha prodotto un'opera eclettica. Infatti si ravvisano elementi tipici dell'ellenismo, come la danza orgiastica e sfrenata dei Satiri ad accenti di stampo arcaistico, come la barba a punta, la rigida frontalità del corpo e la schematica ripartizione delle membra.

Dal punto di vista stilistico il rilievo è databile in età augustea, intorno alla fine del I sec. a.C. L'alternanza delle ciocche è un espediente che spesso compare nei rilievi e nei ritratti di questo periodo, mentre alcuni elementi arcaistici, oltre ai dati dimensionali, rimandano alle lastre con divinità arcaistiche dell'Area Sacra Suburbana di Ercolano (**catt. 25-28**).

Oplontis

17 - Cratere con Pyrrhichistai a rilievo

Inv. OP1406

Materia: marmo pentelico.

Misure: alt. 109,5 cm, diam. 94 cm; base: larg. 48 cm, lung. 48 cm.

Luogo di conservazione: Torre Annunziata, deposito.

Stato di conservazione: il cratere è stato ricomposto da numerosi frammenti. Alcune parti, soprattutto in prossimità delle fratture, sono mancanti. L'orlo è stato integrato per lunghi tratti nel restauro moderno, mentre il bordo della base è scheggiato in un punto. Rimangono alcune tracce di colore, in special modo sugli scudi, che presentano una sorta di corona radiata.

Luogo di rinvenimento: Torre Annunziata, antica Oplontis, Villa di Poppea. Fu rinvenuto nel 1975 in un passaggio posto a Sud dell'area della piscina. Un frammento dell'orlo con ovuli fu trovato nello spazio aperto a Sud della *natatio*.

Bibliografia: De Caro 1976, p. 225 Addenda; *Notiziario Pompei* 1976, p. 249; *Notiziario Pompei* 1977, p. 220; Jashemski 1979, p. 314, nota 480; Froning 1981, p. 13, nota 29; De Caro 1987, p. 96, n. 11; Kockel 1985, p. 551; Neudecker 1988, p. 241, n. 71.9; Grassinger 1991, pp. 138, 145-148, 217-218, n. 60; Neils 1992, pp. 13, 21, 56-57, 94-95, 177; *Mostra Ferrara* 1996, pp. 268-269, n. 603; Rausa 1998, p. 228, fig. 8; Fergola 2000, p. 26, fig. 17; Barbet 2002, p. 35, fig. 3; Slavazzi 2006, p. 292; Mattusch 2008, pp. 202-203, n. 91; *Nerone* 2011, p. 243, n. 60; Habetzeder 2012, pp. 24-25, fig. 23; Clarke, De Caro, Lagi 2013, p. 150; *Città vesuviane* 2013, p. 858.

Il cratere a calice poggia su un piede conico scanalato, posto su plinto quadrato. Il piede è decorato da un bordo ricurvo, la cui parte esterna è ornata di baccellature a rilievo. La parte inferiore del corpo del vaso è decorato da altre baccellature a rilievo, mentre l'orlo estroflesso ha sull'esterno una fila di ovuli. Le anse, i cui attacchi sono configurati a testa di Sileno, sono scanalate. Nella parte concava del vaso sono raffigurate sei figure, tre per lato, di guerrieri nudi, armati di elmo, scudo e spada, impegnati in una danza. Su entrambi i lati i primi due personaggi da sinistra sono ripetuti allo stesso modo: si tratta di un danzatore incedente verso destra, mentre compie una flessuosa torsione del busto all'indietro, dove porta il braccio destro munito di spada, e da un altro contrapposto al primo, ma ad esso del tutto speculare. Il lato A, inoltre, presenta un terzo guerriero, che incede verso sinistra, mostrando all'osservatore il petto di prospetto, e volge la testa all'indietro. Sul lato B invece è un guerriero colto nel momento di un bal-

zo, è sollevato dal suolo, inclina il capo all'indietro e solleva il braccio destro con la spada rivolta all'indietro.

Il cratere, che costituiva uno dei più ricchi arredi della cd. Villa di Poppea ad Oplonti, ripresenta il motivo molto diffuso nella tradizione neoattica dei *Pyrrhichistai*, figure maschili attrezzate di armi da combattimento che danzano la πυρρίχη, i cui modelli sono rintracciabili in epoca tardo-classica²⁰⁶³. Il motivo doveva essere particolarmente adatto ad una rappresentazione in circolo, dal momento che esiste ai Musei Vaticani un secondo cratere dello stesso tipo di quello vesuviano, che presenta *Pyrrhichistai* alternati a Satiri danzanti. Il cratere romano per il rilievo meno plastico delle figure è datato nella prima età augustea, mentre l'esemplare di Oplonti presenta una maggiore accentuazione dei volumi e figure più alte. In alcuni casi la muscolatura ha un modellato più sfumato e contorni più sfuggenti, che fanno propendere verso una datazione nella tarda età augustea o in epoca giulio-claudia. Le figure possono inoltre confrontarsi con i crateri augustei di Malibu²⁰⁶⁴ e New York²⁰⁶⁵, con i quali l'esemplare campano condivide la delicatezza e la morbidezza delle forme.

²⁰⁶³ Vd. capitolo 2.15.

²⁰⁶⁴ Inv. 82.AA.170. Morgan, Belloli 1986, p. 36; Grassinger 1991, pp. 110-113, 174, n. 17; Touchette 1995, pp. 81-82, n. 47.

²⁰⁶⁵ Inv. 23.184. Richter 1924; Richter 1925; Feubel 1935, p. XIX, n. 26, nota 6; Fuchs 1959, p. 177, n. a8; Froning 1981, pp. 141-142, nota 8, tav. 18, 1; Grassinger 1991, pp. 110-113, 180-181, n. 22; Touchette 1995, p. 82, n. 48; Förtsch 1996, p. 74, tav. 24, 1.

Torre del Greco

18 - Dreifigurenrelief con Orfeo, Euridice ed Hermes

Inv. 6727

Materia: marmo pentelico.

Misure: alt. 118 cm, larg. max 99 cm, spess. 7,5-8 cm.

Luogo di conservazione: Museo Archeologico Nazionale di Napoli.

Stato di conservazione: la lastra è stata ricomposta da più frammenti, come si evince dalla frattura trasversale dell'angolo destro superiore che taglia la prima figura a destra dalla spalla destra al gomito sinistro. Mancano lo spigolo superiore destro e quello inferiore sinistro. La superficie presenta diverse scheggiature ed incrostazioni. Su entrambi i lati della lastra sono presenti due fori, funzionali ad imperniare il rilievo.

Inventari: 1805. Nuovo Museo dei Vecchi Studi. (C.d.M.) *Bassorilievo a tre figure rappresentante Orfeo, che in compagnia di Mercurio, riconduce la sua Euridice dal tartaro, Orfeo con pileo in testa ed una lira nella sinistra, Euridice velata, e Mercurio col pileo, o petaso appeso alla spalla. Vi sono ascritti i nomi greci ΗΡΜΕΣ ΕΥΡΥΔΙΚΗ ΣΥΕΦΡΟ. Quest'ultimo nome al rovescio. Winkermann nei suoi monumenti inediti (tab. 85) illustra un bassorilievo in tutto simile della facciata del palazzo Borghese, con i nomi greci ascritti di Dirce, Zeto, ed Anfione, che forse meglio che i nostri gli convengono. Ve ne era un altro senza nomi nel Museo Albani. Alto pal. 4 1/2, largo pal. 3 1/2. Eccellente - I (Documenti inediti 1878-1880, IV, p. 193 n. 2).*

1819. Real Museo Borbonico. Inv. 182, Museo di Noja.

1849. Real Museo Borbonico. Inv. 208M, Museo di Noja. *Bassorilievo alto palmi quattro e mezzo, per palmi tre e tre quarti, rappresentante Orfeo che riconduce dalle ombre del Tartaro la sua Euridice accompagnata da Mercurio. Sopra di ciascuna figura vi è il nome in caratteri greci.*

Luogo di rinvenimento: Villa in Contrada Sora, Torre del Greco; rinvenuto durante le esplorazioni degli anni Trenta e Quaranta del Seicento, nello specifico nel 1641, da Giuseppe Balzano. Fu rinvenuto ancora affisso su di una parete dipinta di colore "turchino"²⁰⁶⁶. Il luogo preciso di rinvenimento, non meglio specificato, potrebbe essere individuato nelle terme, dal momento che Balzano in quegli anni dichiara di aver scavato strutture, che secondo lui erano connessi con un *nymphaeum*²⁰⁶⁷.

Provenienza: Lo stesso rinvenitore scrive nella sua opera del 1688 che il marmo fu lasciato per diversi anni nella torre della città, fino a quando il Duca di Medina,

²⁰⁶⁶ Micheli 2004, p. 86.

²⁰⁶⁷ Pagano 1991, p. 149.

viceré del regno di Napoli, vale a dire Ramiro Felipe Núñez de Guzmán²⁰⁶⁸, ordinò di trasportarlo presso il suo palazzo di Posillipo. Si tratta, con ogni verosimiglianza, di Palazzo Donn'Anna a Posillipo, una delle più importanti e fastose residenze del viceré, realizzato proprio a partire dalla fine degli anni Trenta del Seicento per volontà della viceregina e moglie del duca, Anna Carafa, di cui porta il nome²⁰⁶⁹. Sappiamo dal Celano²⁰⁷⁰ che il viceré aveva il progetto di decorare il palazzo con una collezione di sculture, che si stava formando grazie agli scavi da lui promossi sul colle di Posillipo. Di questa collezione doveva verosimilmente far parte il rilievo di Orfeo ed Euridice, che, insieme alla collezione, come riporta lo stesso Celano, fu murato in una stanza dopo la partenza da Napoli del duca e la morte di Anna, che, di fatto, era la vera proprietaria dell'immobile. Il palazzo passò per testamento al figlio Nicola e successivamente, dopo la morte senza eredi di quest'ultimo, allo Stato. Il rilievo, probabilmente, passò dalla proprietà di Nicola Carafa, morto nel 1689, "ad un tal Gaspare Torelli"²⁰⁷¹, dal quale lo acquistò Giovanni Battista Carafa VII duca di Noja²⁰⁷². Il marmo dopo la morte del duca, avvenuta nel 1768 fu venduto, per volontà del figlio Pompeo, alla casa reale insieme a gran parte della sua collezione, passando prima per il Museo di Capodimonte e poi al Real Museo Borbonico.

Bibliografia: Balzano 1688, p. 19; Daniele 1778, tav. 14; Finati 1819-1823, I, pp. 11-16, n. 206; Giustiniani, de Lictoriis 1824, p. 40, n. 206; Winckelmann 1830-1834, p. 114-115; Finati 1942, pp. 295-296, n. 373; Ruesch 1908, n. 138; Spinazzola 1928, n. 69; Diepolder 1931, pp. 16-17, fig. 2; Götze 1938, pp. 191-192, n. 1; Süsserott 1938, p. 38 nota 39, p. 99 nota 34; Curtius 1947, pp. 83-84; Fuchs 1959, p. 174, n. 14; Schuchhardt 1964, pp. 3-5; Scatozza Höricht 1985, p. 153 ss.; Froning 1981, pp. 70-71, 109, tav. 19, 2; Neudecker 1988, p. 243, n. 73.1; *Collezioni Napoli* 1989, pp. 148-149, n. 260; Touchette 1990, p. 77, nota 1; Pagano 1991, p. 149; Touchette 1998, p. 114, fig. 3; Lyons 2002, p. 200, n. 2; Maderna 2003, 286-287, tav. 67, fig. 142; Micheli 2004, p. 86; Sforza 2005, pp. 23-24, nota 67; Adams 2006, pp. 72-74; Delivorrias 2007, p. 378, fig. 2; Comella 2008, p. 155; Nulton 2009, p. 30, fig. 4.1; Guidobaldi, Guzzo 2010, p. 256; Guidobaldi 2013, p. 137; Napolitano 2013, pp. 290-291, fig. 10; Guidobaldi 2015, p. 110.

L'esemplare del Museo di Napoli riproduce il mito di Orfeo ed Euridice. Sulla sinistra è Hermes, stante sulla gamba sinistra, di profilo rivolto verso destra. Veste una corta *exomis*, cinta in vita, sulla quale è posto il mantello, appuntato sulla spalla destra e ricadente obliquamente a coprire parte del petto e del braccio sinistro. Dietro la schiena è poggiato il petaso, copricapo dalle larghe falde, il cui laccio non è reso nel marmo. Con gesto delicato ma deciso il dio avvolge la propria mano intorno al polso di Euridice,

²⁰⁶⁸ Su questo personaggio vd. di recente Viceconte 2011-12.

²⁰⁶⁹ Viceconte 2011-12, pp. 64-67.

²⁰⁷⁰ Celano 1692, IX, p. 80. Su questo vd. Adamo Muscettola 1998a, pp. 219-229; Iasiello 2003, p. 36; Denunzio 2010, p. 2002; Viceconte 2011-12, p. 65.

²⁰⁷¹ Notizia riportata in Ruesch 1911, p. 45, n. 138.

²⁰⁷² Su questo personaggio vd. Sforza 2005.

il cui braccio, rilassato, è in secondo piano rispetto a quello di Hermes. La donna è vestita di peplo dorico, il cui *kolpos* sul fianco destro è molto espanso, mentre sul capo porta l'*himation*, che ricade dolcemente sulle spalle, specialmente sulla sinistra per effetto del capo inclinato in avanti, lasciando in tal modo scoperto il volto per l'osservatore. Il corpo è stante sulla gamba sinistra mentre la destra è rilassata e scartata in avanti, il busto, invece, pur rispettando l'incurvatura del bacino, sembra risentire del gesto di Hermes e tende oltre il dovuto verso il dio. Con la mano sinistra compie un gesto di rara intimità, carezzando lievemente la spalla dell'ultima figura sulla destra. È Orfeo, rappresentato in una piena frontalità, vestito allo stesso modo di Hermes ma, mentre quest'ultimo ha i piedi nudi, il mitico cantore indossa alti stivali e sul capo porta il berretto trace. Nella sinistra stringe la lira, mentre con la destra, in un movimento innaturale quanto repentino del braccio, cerca di afferrare la mano dell'amata.

La lastra rappresenta, come detto, Hermes, Euridice e Orfeo, personaggi esplicitati dalle iscrizioni poste sopra le loro teste, di cui le prime due destrorse, l'ultima sinistrorsa²⁰⁷³. L'episodio cui fa riferimento la rappresentazione figurativa del rilievo si riferisce alla sventurata impresa dell'eroe trace, che, dopo aver persuaso gli dei degli Inferi, aveva ottenuto il raro privilegio di riportare nel mondo dei vivi l'anima dell'amata Euridice, a patto che non si voltasse fino a quando non avesse visto risplendere il sole. La presenza di Hermes, in qualità di *psycopompos*, vale a dire di accompagnatore delle anime dei defunti nell'Oltretomba, permette di individuare nella rappresentazione del rilievo il più tragico momento della separazione degli sposi, avvenuta allorquando Orfeo, in prossimità dell'uscita, si voltò e vide scomparire davanti a propri occhi l'anima dell'amata²⁰⁷⁴. Il rilievo trasmette attraverso una serie di espedienti formalità e espressivi una forte pateticità, legata alla tragicità dell'incontrovertibile perdita di Euridice da parte di Orfeo e alla caducità e fragilità della condizione umana rispetto al potere divino. Sulla base di elementi tematici e formali questo rilievo, noto in diverse repliche, è stato messo in relazione con altre tre serie di rilievi, i quali dovevano formare un ciclo. Il ciclo, composto da lastre in cui figurano sempre tre personaggi e per questo chiamati *Dreifigurenreliefs*, è stato riferito ad un originale prodotto ad Atene sullo scorcio del V sec. a.C., forse per la decorazione di un monumento funebre o celebrativo.

Il rilievo di Napoli è stato da sempre collegato con la piena età augustea e stilisticamente ha una forte legame con un'altra replica dello stesso tipo a Villa Albani piatta e la predilezione per le linee curve²⁰⁷⁵. Diepolder²⁰⁷⁶ aveva interpretato questi espedienti tecnico-stilistici come indicatori di una collocazione cronologica dell'originale negli anni 20-10 del V sec. a.C. per il confronto con una stele frammentaria a Boston in cui una donna seduta mantiene uno specchio con la mano destra²⁰⁷⁷. Inoltre secondo Diepolder le modalità compositive richiama un'altra stele, che raffigura un guerriero e due

²⁰⁷³ Sul rovesciamento del nome di Orfeo vd. le osservazioni di Settis 1970-71.

²⁰⁷⁴ Touchette 1990 propone una visione del tutto diversa della scena per la quale vd. capitolo 2.13.

²⁰⁷⁵ Fuchs 1959, p. 174; Froning 1981, pp. 70-71.

²⁰⁷⁶ Diepolder 1931, pp. 17-20.

²⁰⁷⁷ Clairmont 1993-95, I, n. 1170.

donne, la prima delle quali è impegnata con l'uomo nel gesto della *dexiosis*²⁰⁷⁸. Rispetto ad esempio alla replica del Louvre, databile in epoca primo augustea, si nota una maggiore incisività nelle zone d'ombra, soprattutto nelle pieghe del peplo di Euridice, ma anche una maggiore plasticità negli sbuffi del *kolpos* o del chitone di Hermes. In generale negli esempi protoagustei la resa è più calligrafica, più rigida e meno plastica rispetto ai rilievi di Napoli e di Villa Albani, che incarnano il pieno classicismo dell'epoca augustea, denotando uno scarto tecnico e stilistico palese. Come giustamente sottolineato da Micheli, i rilievi di Napoli e Villa Albani si pongono in stretta relazione con altre repliche del ciclo, che non si limitano solo a caratteristiche formali ed espressive proprie della temperie artistica di una determinata epoca storica ma connotano probabilmente uno stesso ambito produttivo. Dal momento che la maggior parte dei rilievi sono stati rinvenuti a Roma, è possibile che il rilievo di Napoli sia stato prodotto in una bottega urbana, dalla quale è stato acquistato per la decorazione di una villa marittima di un importante esponente della classe senatoria di epoca augustea, vale a dire Villa Sora presso Torre del Greco.

²⁰⁷⁸ Clairmont 1993-95, I, n. 2171

Ercolano

19 - Lastra a rilievo con Apollo e Musa

Inv. 6690

Materia: Marmo bianco, cristallino a grana fine.

Misure: alt. 33 cm, larg. 46 cm, spess. 3,5 cm.

Luogo di conservazione: Museo Archeologico Nazionale di Napoli.

Stato di Conservazione: la lastra risulta ricomposta da quattro frammenti. Sui bordi, nei punti di congiunzione dei frammenti sono spezzate alcune parti. Alcune scalfitture sono presenti sulla superficie. La parte posteriore della lastra è lavorata ma lasciata liscia. Lungo i bordi sono presenti alcuni fori per l'inserimento di perni.

Inventari: 1819. Real Museo Borbonico. Inv. B 72, Ercolano.

1849. Real Museo Borbonico. Inv. 367M, Ercolano. *Bassorilievo di figura rettangola, sul quale è scolpita una donna seminuda sedente sopra una sedia, che scherza con un uccello, avanti della quale altra donna avvolta nell'ammanto, che si appoggia su di un erma di Priapo, e nella parte opposta un simulacro di Venere su di un piedistallo sostenendo la conchiglia. Alto palmo uno ed once tre, largo palmo uno ed once nove.*

Luogo di rinvenimento: Ercolano, si può probabilmente identificare in un rilievo rinvenuto forse nella Casa dei Cervi il 6 luglio 1748: "[...] nelle grotte si è rinvenuta un'altra statuetta di marmo alta pal. 2, che raffigura un fanciullo nudo con un cestino di lato [...] e un quadro di marmo che contiene a rilievo tre figure di donne (Pannuti 1983, p. 260)".

Bibliografia: Finati 1842, p. 257, n. 72; Ruesch 1908, n. 567; Spinazzola 1928, tav. 75; Bongers 1973, p. 162, n. 183; Sampson 1974, p. 42, n. 52; Pannuti 1983, p. 260; Borg, von Hesberg, Linfert 2005, p. 125, n. 68, nota 8 (H. von Hesberg); Pagano, Prisciandaro 2006, p. 202; Milanese 2009, p. 87.

Il rilievo presenta una forma rettangolare e una cornice costituita da un listello liscio e una gola dritta, che circonda uniformemente i quattro lati. Il campo centrale è occupato da tre figure. Sul lato destro una donna è rivolta verso sinistra e poggia il suo peso attraverso il gomito destro su un'erma, composta da un pilastro sormontato da una testa maschile barbata e con capelli arricciati, resi molto approssimativamente attraverso diversi fori circolari. La donna porta, poi, il braccio destro verso il volto, accarezzando-

ne la guancia destra, mentre il braccio sinistro è ugualmente appoggiato all'erma ma con senso perpendicolare rispetto al braccio opposto. Il corpo è interamente coperto dal chitone e dal mantello, che lascia scoperti unicamente l'avambraccio destro e la testa. Il volto ha profilo pieno, gote paffute e bocca leggermente dischiusa, mentre i capelli, organizzati in due bande laterali, sono raccolti entro un *sakkos*.

Al centro della scena campeggia una figura maschile di proporzioni maggiori rispetto alla donna, cui è rivolto. L'uomo siede seminudo su un *diphros* molto ricco ed elaborato, poiché caratterizzato da terminazioni a zampe leonine e da una ornamentazione costituita da due grifi affrontati posta tra il sedile e l'interasse che unisce le due gambe laterali. Per la mancanza dello schienale il personaggio inarca la schiena nuda, mentre le gambe, coperte da un piccolo mantello, sono semidistese. Sulla mano sinistra, leggermente sollevata, è un uccellino, colto mentre ancora sbatte le ali. Con la destra l'uomo porge all'animale del cibo. Il capo, visto di profilo, è leggermente reclinato, e ha una capigliatura caratterizzata da due bande laterali annodate in una sorta di crocchia occipitale. Tra i capelli si notano due fasce che cingono superiormente il capo.

Alle spalle di questa scena è una statua femminile, ritratta secondo un gusto arcaistico. Infatti la statua, posta su un piedistallo circolare ornato da una fascia di frutti, è improntata sulla base di una rigida frontalità e assialità degli arti, specialmente quelli inferiori, dritti e paralleli. Il corpo è interamente ammantato e tra le mani è posto un attributo, forse una conchiglia. La capigliatura è caratterizzata da lunghi capelli che ricadono in trecce sulle spalle e confluiscono in una crocchia. Sono evidenti i segni del seno, che permettono di attribuire con certezza la statua ad una divinità femminile.

Il rilievo rappresenta un *unicum* nelle produzioni neoattiche di soggetto mitologico, seppure nella struttura compositiva richiama il rilievo con Euripide, *Skenè* e statua di Dioniso del Museo di Istanbul proveniente da Smyrna²⁰⁷⁹. La figura femminile riproduce senza dubbio l'iconografia di una Musa, in particolare Polimnia, in ragione del confronto con i rilievi di Archelaos e di Alicarnasso²⁰⁸⁰. Non è un caso che la Musa, che negli altri casi noti è poggiata su un pilastro roccioso, è rappresentata accanto ad un'erma indubbiamente configurata secondo i canoni figurativi del pensatore. L'aggiunta dell'erma che sostituisce il pilastro roccioso crea un parallelo con la lastra di Monaco **cat. 37**, replica di una delle lastre della balaustra del tempio di Atena *Nike*, nella quale un'erma sormontata da un simile ritratto di uomo barbato prende il posto del trofeo, presente nell'originale²⁰⁸¹.

Di fronte a lei è seduta una divinità, connotazione ben evidenziata dalle dimensioni decisamente maggiori del suo corpo. Nonostante l'acconciatura sia più consona ad una donna, il corpo è indubbiamente maschile. Proprio questa combinazione fa pensare che si tratti di Apollo, spesso rappresentato con acconciature femminili. Inoltre il seggio riproduce due Grifi affrontati, elementi legati al dio delfico²⁰⁸². In questo caso, dunque,

²⁰⁷⁹ Richter 1965, I, p. 137, n. b, fig. 767; Sinn 2000, p. 405; Lang 2012, p. 178, n. R Eur 1.

²⁰⁸⁰ Vd. capitolo 2.8.

²⁰⁸¹ Vd. capitolo 2.7.

²⁰⁸² Sulla rappresentazione dei Grifi vd. in generale Delplace 1980.

è ben evidente la connessione ideologica del rilievo, dal momento che il dio Apollo è in stretta connessione con l'ispirazione poetica e con le Muse. La figura di Apollo deriva da un modello databile intorno alla fine del V sec. a.C.

Alle spalle di questa coppia è una statua arcaistica di una divinità femminile. L'unico elemento che può dirimere i dubbi circa la sua identificazione è legato al riconoscimento dell'attributo stretto fra le mani, che qualora si trattasse di una conchiglia si tratterebbe di Afrodite.

Dal punto di vista stilistico il rilievo rappresenta un prodotto di alta qualità tecnica, ben evidente soprattutto nella resa delle parti nude, in alcuni casi quasi cesellate attraverso un'accurata levigatezza e sfumatura delle superfici. Le vesti invece presentano una resa peculiare nei passaggi di piano dei drappaggi, poiché le parti più profonde sono ottenute attraverso scanalature piuttosto ampie e marcate. Ciò è ben evidente soprattutto nel mantello che copre la coscia destra di Apollo e in quello che copre gli arti inferiori della Musa. Si ravvisano, bensì, alcuni accorgimenti che denotano una certa approssimazione, come la resa dei capelli dell'erma o la sproporzione con la quale sono rappresentate le mani di Apollo. In alcuni elementi il rilievo trova confronti con il rilievo di Telefo proveniente dalla Casa del Rilievo di Telefo **cat. 24** e con il rilievo dalla *Basilica Noniana* **cat. 31**, prodotti di una stessa bottega attiva nella piena età augustea.

20 - Lastra a rilievo con moro su biga

Inv. 6692

Materia: marmo bianco, lunense?

Misure: alt. 35,5 cm, larg. 45,5 cm.

Luogo di conservazione: Museo Archeologico Nazionale di Napoli.

Stato di conservazione: la lastra è stata ricomposta da quattro frammenti. Il bordo inferiore è quasi integro mentre quello laterale sinistro e quello superiore sono stati scalpellati. In età moderna è stata aggiunta una nuova cornice in marmo.

Inventari: 1819. Real Museo Borbonico. Inv. B 64. Ercolano.

1849. Real Museo Borbonico. Inv. 356M, Ercolano. *Bassorilievo di figura rettangola. Vi è scolpita una biga guidata da un Moro e preceduta da un guerriero in piedi armato di spada e di elmo. Alto palmo uno ed once quattro, largo palmo uno ed once dieci.*

Luogo di rinvenimento: Ercolano, nelle vicinanze del Teatro. Rinvenuto l'11 febbraio 1761: "Ricevei un bassorilievo di marmo rotto in 9 pezzi. Vi è scolpita una

biga; l'auriga di questa è un moro; avanti li cavalli vi è un soldato galeato (Ruggiero 1885, p. 337)".

Bibliografia: Gerhard, Panofka 1828, p. 130, n. 492; *Museo Borbonico* 1824-1857, VI, p. 23; Finati 1842, p. 254, n. 64; Dyer 1868, p. 135; Ruggiero 1885, p. 337; Ruesch 1908, n. 570; Reinach 1912a, p. 94, 1; Spinazzola 1928, tav. 73; Beardsley 1929, p. 103, n. 227; Snowden 1970, p. 78, fig. 50, p. 167; Bongers 1973, p. 162, n. 181; Ako-Adounvo 1999, pp. 221-222; Pagano, Prisciandaro 2006, p. 218; Milanese 2009, p. 87.

Il rilievo ha una forma quasi quadrata e presentava in origine una cornice lungo i tutti i bordi. Questa costituita da un listello liscio piuttosto spesso è ancora visibile sul lato inferiore, mentre nei lati superiore e sinistro la cornice è solo percepibile poiché stata scalpellata, forse in epoca moderna, quando è stata realizzata una nuova cornice. Il lato destro sembra privo di cornice, ma doveva verosimilmente essere presente anche su questo lato.

Al centro è una raffigurazione molto vivace e dinamica. Un uomo dai connotati chiaramente africani, come si deduce dalla forma del cranio, fosse volutamente deforme, dalla fronte alta, dalla capigliatura a grossi riccioli e dal naso grosso e schiacciato, è in piedi su una biga. L'uomo veste un lungo chitone smanicato cinto in vita e inclina la schiena in avanti trattenendo con le mani le redini dei cavalli. La resa prospettica è alquanto approssimativa nella quale attraverso la sovrapposizione dei piani si tenta di rendere l'incedere diagonale della biga, che in effetti non è rappresentata ad eccezione di una parte di una ruota. I cavalli sono rappresentati con una delicatezza e una sensibilità tecnica che ricorda i migliori lavori neoattici. Sul petto sono ornati con un *gorgoneion* dai tratti umanizzati. Davanti alla biga e quasi intrecciato ai cavalli è un uomo vestito solo di un mantello che copre la parte inferiore del corpo ed è trattenuto da una cintura sul bacino. Egli si mostra frontalmente all'osservatore ma con il capo si rivolge verso la biga mentre con l'andamento delle gambe incede verso destra. Sul capo l'uomo indossa un elmo con visiera, sormontato da un grifo alato. Sotto il braccio sinistro porta un bastone e alla cintura è fissata una spada.

Dal punto di vista compositivo il rilievo è stato inserito in questa rassegna poiché testimonia la ricezione della cultura figurativa neoattica in ambito locale, dal momento che il rilievo riprende uno schema compositivo noto nei rilievi della serie Loulè che ad Ercolano erano presenti²⁰⁸³. In particolare lo scultore locale, probabilmente di epoca giulio-claudia, ha reinterpretato il motivo di *Nyx* o *Selene* su quadriga, trainata da *Hesperos*. Della personificazione della stella della sera, il guerriero elmato condivide l'impostazione del corpo e anche il modo di portare il bastone, che nei rilievi neoattici

²⁰⁸³ Vd. capitolo 2.9.

era un *pedum*. Il modello ha fornito lo spunto per la rappresentazione di una scena di significato diverso.

L'auriga è come detto di etnia africana. La rappresentazione di uomini africani su rilievi inizia nel IV sec. a.C., quando compare per la prima volta uno stalliere africano su una stele funeraria attica²⁰⁸⁴. In seguito in epoca romana sono ampiamente diffuse immagini di uomini di colore, solitamente chiamati *Aethiopes*²⁰⁸⁵. In questo caso l'uomo indossa un abbigliamento tipico dell'auriga greco, un chitone lungo smanicato, mentre nella corsa nel circo in epoca romana si indossava una corta tunica e un elmo. Secondo Reinach la scena potrebbe essere connessa con il mito di Busiride, mitico re dell'Egitto, ucciso da Eracle per la sua crudeltà. Beardsley ha invece giustamente osservato che il guerriero a piedi non ha alcun attributo che permetta di collegarlo al figlio di Zeus. La studiosa ha proposto invece di identificare nell'auriga Memnone e nell'uomo a piedi un etiope, suo schiavo, che lo sta aspettando. Secondo Snowden, invece, si tratterebbe di un soldato.

Interessante è infine la proposta di Ako-Adounvo, il quale prende spunto dai pochi attributi presenti nella raffigurazione, ma ben evidenti allo spettatore: il *gorgoneion* e l'elmo con grifo. Lo studioso ipotizza si tratti di una rappresentazione di Perseo, il quale, secondo il mito, prima di recarsi da Medusa ricevette in dono, tra le altre cose, l'elmo di Hades, che rendeva invisibile chi lo indossava. In questo caso dunque l'eroe starebbe guidando una biga in un circo, che significativamente pone sul cavallo la Gorgone. L'etnia dell'auriga si spiegherebbe con la connessione di Perseo con Andromeda, principessa d'Etiopia.

In conclusione il rilievo di Ercolano rappresenta una scena probabilmente mitologica calata nella cultura romana della corsa nel circo. Il modello utilizzato, desunto da rappresentazioni di divinità astrali, non aiuta l'esegesi della scena, ma testimonia l'originalità con la quale gli scultori romani riuscivano ad adattare significati diversi ad immagini tradizionali.

21 - Lastra a rilievo con Satiro e Menade (Tav. XXII)

Inv. 6724

Materia: marmo bianco.

Misure: alt. 145 cm, larg. 91 cm.

²⁰⁸⁴ Kaltsas 2002, p. 206, n. 415.

²⁰⁸⁵ Vd. Snowden 1970.

Luogo di conservazione: Museo Archeologico Nazionale di Napoli.

Stato di conservazione: la lastra è ricomposta da più frammenti. La parte centrale comprendente l'addome e il basso ventre del fauno e l'addome e le cosce della menade sono integrate in gesso, così come l'angolo inferiore destro. Manca invece l'angolo inferiore sinistro.

Inventari: 1796. Nuovo Museo e fabbrica della porcellana di Napoli. *Bassorilievo di un Fauno che scherza con una donna*, alto pal. 5 3/4, largo pal. 3 3/4 - esiste nel nuovo Museo di Nap. (*Documenti inediti* 1878-1880, I, p. 245, n. 167).

1819. Real Museo Borbonico. Inv. 183, Ercolano.

1849. Real Museo Borbonico. Inv. 274M, Ercolano. *Bassorilievo alto palmi tre ed un quarto, per palmi tre e mezzo, rappresentante un barbuto Fauno, che vuole sforzare una Ninfa, che è a metà nuda*.

Luogo di rinvenimento: Ercolano. Pagano, Prisciandaro 2006, p. 206 lo collega ad un rilievo rinvenuto il 25 gennaio 1749 forse nella Casa del Colonnato Toscanico, la cui descrizione però non è totalmente soddisfacente, dal momento che si parla di "un pezzo di marmo che raffigura a rilievo parte di un braccio e gamba di una figura di uomo (Pannuti 1983, p. 269)".

Bibliografia: Finati 1819-1823, I, 2, p. 17, n. 207; Giustiniani, de Licteriis 1824, p. 40, n. 207; Finati 1842, p. 294, n. 366; Ruesch 1908, n. 285; Reinach 1912, p. 86, n. 6; Matz 1956, p. 22, n. 3; Fuchs 1959, p. 179, n. 26; Zazoff 1968-72, p. 112, nota 34; Pannuti 1983, p. 269; Hundsalz 1987, pp. 191-192, n. K91; *Collezioni Napoli* 1989, p. 150, n. 266; De Caro 2000, p. 50; Pagano, Prisciandaro 2006, p. 206; Guidobaldi, Guzzo 2010, p. 258, scheda C2.

Il rilievo è purtroppo parzialmente frammentario anche se, per le proporzioni della lastra è ben intuibile la scena raffigurata. Su una lastra di forma rettangolare, bordata solo inferiormente da un listello molto sporgente sul quale si muovono le figure, è rappresentato sulla destra un Satiro barbato. Questi, incedente verso sinistra, avanza con decisione la gamba sinistra. Ad eccezione di una pelle ferina annodata per le zampe intorno al collo, è nudo. Il suo corpo si intreccia con quello di una Menade posta di fronte a lui, che, con la schiena inarcata in avanti, tenta di divincolarsi dalla stretta del Satiro, il quale probabilmente la tira per il braccio sinistro. In questo modo i restauratori borbonici hanno integrato la parte centrale mancante della lastra. In realtà è più probabile che il Satiro tenti di strappare la veste alla Menade. Con la mano destra, invece, la Menade spinge dal basso il mento del Satiro, tentando di scacciarlo via. La Menade è seminuda, poiché porta solo un leggero mantello che le copre la spalla sinistra e ricade fin giù ai piedi, lasciando scoperto il busto. Sia il Satiro che la Menade sono caratterizzati da ciocche voluminose rese per grandi masse.

Il rilievo rappresenta una scena nella quale un Satiro tenta di violentare una Menade, tema ricorrente in molte rappresentazioni di ambito dionisiaco. Si pensi ad esempio ad una delle scene rappresentate del puteale da Capri **cat. 67**, nella quale un Satiro barbato e vestito di sola pelle animale annodata intorno al collo, che tira con il proprio il braccio sinistro di una Menade. Il rilievo di Ercolano, tuttavia, sembra configurarsi come una rielaborazione innovativa e vivace di una composizione molto diffusa, poiché attestata non solo su rilievi ma anche su gemme e ceramica. Il rilievo più noto di questa serie si trova al British Museum²⁰⁸⁶ e riproduce, in una cornice paesistica, un Satiro barbato senza mantello che, sollevando il braccio sinistro, tira con la destra la veste della Menade postagli di fronte. Ugualmente il motivo è replicato su un rilievo a Sempeter in Slovenia e su numerose lucerne e gemme, in una forma sempre prossima a quella del rilievo del British²⁰⁸⁷.

Le figure, di grandi dimensioni, sono rese ad altissimo rilievo, quasi a tutto tondo e presentano tratti sfumati e una tendenza verso la resa di superfici vibranti e una plastica dai toni esuberanti e agitati. In questo senso si può citare come confronto un cratere ai Musei Capitolini²⁰⁸⁸ con soggetto simile, in base al quale il rilievo ercolane si può collocare in epoca giulio-claudia, tra l'età di Claudio e quella di Nerone.

22 - Lastra a rilievo con Satiri e Menade (Tav. XXIII, 1)

Inv. 6726

Materia: marmo pentelico.

Misure: alt. 68 cm, larg. 114 cm.

Luogo di conservazione: Museo Archeologico Nazionale di Napoli.

Stato di conservazione: la lastra conserva ancora gli originari bordi inferiore e laterale sinistro mentre il lato destro risulta spezzato con una frattura diagonale. Alcune parti del listello che costituisce la base delle figure è scheggiato. La lastra è stata ricomposta da due frammenti come si evince dalla frattura diagonale che si vede poco oltre la prima figura di sinistra. Si conserva parte dell'originaria pittura che ricopriva la superficie marmorea.

Inventari: 1819. Real Museo Borbonico. Inv. B 19, Ercolano.

²⁰⁸⁶ Inv. 703.127. Hundsatz 1987, p. 192, n. K92.

²⁰⁸⁷ Elenco in Matz 1956; per le gemme vd. Zazoff 1968-72; per le lucerne vedi esempi in Hellmann 1987, p. 17, tav. 6, n. 49; Mlasowski 1993, pp. 88-89, tav. 5.2, n. 78; Pace 2008, p. 6.

²⁰⁸⁸ Inv. 1202. Grassinger 1991, pp. 192-193, n. 34.

1849. Real Museo Borbonico. Inv. 370M, Ercolano. *Bassorilievo di figura rettangola. Tre figure vi sono scolpite che rappresentano un baccanale, cioè una Baccante, che suona il cembalo, seguita da un Fauno che suona le tibie e la terza di una Baccante che scherza con una pantera. Alto palmi due ed oncia una, largo palmi quattro ed once sei.*

Luogo di rinvenimento: Ercolano, rinvenuto il 20 marzo 1749 probabilmente nella Casa dei Cervi: "Si è rinvenuto un bassorilievo di marmo, bellissimo che raffigura un baccanale con tre figure (Pannuti 1983, p. 271)".

Bibliografia: Bayardi 1755, p. 345; Finati 1842, p. 257, n. 73; Ruesch 1908, n. 281; Reinach 1912a, p. 85, 1; Fuchs 1959, p. 141, nota 127; Bieber 1961, figg. 802-803; Pannuti 1983, p. 271; Hundsalz 1987; *Collezioni Napoli* 1989, pp. 150-151, n. 265; Cain, Dräger 1994, p. 810, fig. 1; Mattusch 2005, pp. 15, 30, n. 42; Pagano, Prisciandaro 2006, p. 206; Mattusch 2008, p. 178, n. 69; Guidobaldi, Guzzo 2010, p. 258, scheda C2; *Caput mundi* 2012, fig. 47; *Città vesuviane* 2013, p. 752; *Augusto e la Campania* 2014, pp. 123-124, n. XI.91 (M. Caso); Esposito 2014, p. 71, nota 206.

Su una lastra priva di qualsiasi bordo è rappresentato un *thiasos* diosiacico di tre figure. Da sinistra il primo personaggio è un Satiro nudo accompagnato da una pantera, il quale stringe con la sinistra un tirso, posto verticalmente, mentre solleva il braccio destro, dal quale pende una pelle animale. Segue un secondo Satiro, rappresentato di profilo e incedente verso destra mentre suona un doppio flauto. Anch'egli è nudo e porta appoggiata sulla spalla la pelle ferina. A poca distanza da lui è una Menade timpanistria, la quale inclina il capo all'indietro, lasciando cadere i capelli sciolti verso il basso. Nell'incedere ritmato della danza, la donna lascia scoperta la parte sinistra del corpo, mentre il chitone di stoffa leggera svolazza con ampie pieghe rigonfie. Eccezionalmente rimangono tracce della pittura originaria. La più evidente e suggestiva è la decorazione della pelle ferina del primo Satiro, che è di colore giallo ocre maculato in nero e bianco, indicando in tal modo che la pelle era di un leopardo. Sono inoltre cospicue le tracce di colore rosso sui capelli dei tre personaggi, che probabilmente doveva costituire il mordente per la colorazione dorata della capigliatura. Il colore rosso è inoltre presente sulla coda del secondo Satiro.

Il soggetto rappresentato sulla lastra di Ercolano costituisce un motivo iconografico probabilmente ideato in epoca tardo-ellenistica secondo un gusto classicistico. Tale schema compositivo ebbe grande diffusione a partire dal I sec. a.C. su diversi supporti, nei quali erano replicati sia i tre personaggi insieme sia separatamente²⁰⁸⁹. In Campania si deve menzionare la riproposizione del primo Satiro, privo di pantera, sul cratere a volute della Villa San Marco (**cat. 7**), mentre una riproposizione dei tre personaggi, con uno stile alquanto prossimo al rilievo ercolanese, si può osservare sul candelabro del Pa-

²⁰⁸⁹ Vd. capitolo 2.5.

lazzo dei Conservatori²⁰⁹⁰. Il rilievo è databile nella piena età augustea per le sue forme di gusto pienamente classicistico, per la netta ma elegante separazione dei piani e per il marcato contrasto chiaroscurale tra parti nude e increspature delle vesti.

23 - Lastra a rilievo con Pan su mulo (Tav. XXIII, 2)

Inv. 27712

Materia: marmo bianco a grana fine.

Misure: alt. 41 cm, larg. 46 cm.

Luogo di conservazione: Museo Archeologico Nazionale di Napoli.

Stato di conservazione: la lastra risulta ricomposta da più frammenti e integrata in gesso. Nello specifico manca l'angolo inferiore sinistro e l'intera parte superiore alle spalle di Pan. I listelli che bordano il rilievo sono tutti moderni tranne quello inferiore.

Luogo di rinvenimento: Ercolano, nelle vicinanze del Teatro, rinvenuto in più di venti frammenti il 15 maggio 1761: "Da uno de' cavatori ricevei [...] un frag. picciolo di un basso rilievo di marmo nel quale si vede un satiro senza la testa e braccio sinistro, il quale sta a cavallo ad un somaro che le mancano le gambe e testa; d.° satiro posa sopra una pelle di tigre; d.° frag. è longo on. 9, alto on. 6; altri dui piccioli frag. di bassorilievo che forse appartenere potrà al descritto che in uno vi sono de' pambini e uve, e nell'altro parte di una colonna striata; trov. nelle vicinanze del Teatro. E più ricevei altri 20 piccioli frag. del sud. basso rilievo che composti da me, vi è la testa dell'asino e due delle gambe; avanti il d.° asino vi è un monticello erto sopra al quale procura ascendere una capra alla quale manca la testa; sopra d.° monticello vi è un altare avanti ad un simulacro di Priapo, il quale è della figura di un'erma; tiene nella sinistra un corno di dovizie e nella destra un istromento che ben non intendo; dietro a questo vi è un arbore che da un ramo pende un cembalo et un pedo; altezza di questo basso rilievo deve essere alto un pal. e on. 6, largo pal. 1, on. 7 ¹/₂. Nota di met. ecc. (Ruggiero 1885, p. 352)".

Bibliografia: Alvino, Quaranta 1835, tav. 5; Fiorelli 1866, p. 44; Roux Aine, Barré 1873, pp. 220-221 tav. 56; Ruggiero 1885, p. 352; Reinach 1912a, p. 83, 5; Adriani 1959, pp. 7, 36, 54, tavv. 7, 25; Sampson 1974, p. 33, n. 54; Hundsalz 1987, pp. 155-156, n. K36; Neudecker 1988, p. 138, n. 6.6; Adamo Muscettola 1998, p. 249, fig. 9.12; De Caro 2000, p. 50; Pagano, Prisciandaro 2006, p. 218; *Marmora pompeiana* 2008, p. 248, n. E 73 (N. Inserra).

²⁰⁹⁰ Inv. 2050. Cain 1985, p. 177, n. 78

Su una lastra quasi quadrata, bordata solo inferiormente da un listello liscio, mentre gli altri bordi sono di restauro, è rappresentata una scena legata al mondo dionisiaco. Al centro è Pan seduto su mulo, rivolto verso destra, mentre il dio, portando all'indietro il braccio destro, si rivolge con il petto e con lo sguardo verso l'osservatore. La sua mano destra infatti poggia su una pelle animale che ricopre il dorso del mulo. Con il braccio sinistro il dio mantiene le redini dell'animale, mentre la testa è di restauro. Il mulo è colto in un momento in cui abbassa il muso, forse in direzione di un animale, forse una capra, che sta scalando una parete rocciosa posta sulla destra. Sulla sommità svetta un erma itifallica di Priapo, munito di cornucopia ricolma di frutti e con schiena inarcata all'indietro. Di fronte all'erma è un altare circolare, intorno al quale, adagiata a terra, si avvolge una lunga ghirlanda, che ricade verso la capra. Di fianco all'erma cresce una grande quercia dai lunghi rami, dai quali pendono ghiande di grosse dimensioni. Ad uno dei rami è appeso anche un timpano. Dall'altro lato del rilievo la scena è invece chiusa da una colonna tortile, cinta da una benda che compie due giri in senso opposto intorno alla colonna. La colonna è sormontata da un oggetto irriconoscibile.

La scena rappresenta un santuario campestre relativo al culto dionisiaco, nel quale, come si era soliti fare, oggetti simbolici del suo culto, come gli strumenti musicali, sono appesi ai rami di un albero o esposti su una colonna. Un confronto interessante è il rilievo dalla villa di Massa Lubrense (**cat. 6**), dove avviene una cosa del tutto simile. Un santuario campestre indicato con la presenza di un Priapo itifallico si osserva anche nella serie dei *Satyrspielreliefs*²⁰⁹¹, nel registro inferiore, e in un rilievo della Glyptothek di Monaco²⁰⁹². Questo tipo di rilievi, forse di ispirazione alessandrina²⁰⁹³, trovarono una nuova riproposizione in epoca augustea e giulio-claudia, sia per il loro valore sacrale sia per l'atmosfera di pace e serenità conferita dalla natura alla scena²⁰⁹⁴.

Il rilievo è caratterizzato da profili sfuggenti e da delicati chiaroscuri, che contrastano con la minuziosa citazione dell'ambientazione paesaggistica. Le membra plastiche e organiche, la delicata partitura anatomica e gli eleganti passaggi di piano permettono di datare il rilievo in epoca augustea.

²⁰⁹¹ Sulla serie di rilievi vd. Schreiber 1909; Hundsalz 1987, pp. 54-62; Turcan 1984; Heinemann 2011, pp. 403-405.

²⁰⁹² Inv. 251. von Hesberg 1986, pp. 20-21, fig. 23; Wünsche 2005, p. 159.

²⁰⁹³ Vd. Adriani 1959.

²⁰⁹⁴ von Hesberg 1986.

24 - Rilievo di Telefo (Tav. XXIV, 1)

Inv. 286787 (ex 76128)

Materia: marmo pentelico.

Misure: alt. 52 cm, larg. 120 cm.

Luogo di conservazione: Museo Archeologico Nazionale di Napoli.

Stato di conservazione: la lastra risulta ricomposta da più frammenti. Si intravedono ancora due grandi fratture nella parte superiore della prima figura ed una trasversale che attraversa la seconda scena sulla destra. La superficie è cosparsa di incrostazioni in special modo sulla prima e la seconda figura maschili. Si conservano alcune tracce di colore rosso sulla roccia dove è seduto il personaggio femminile e sul podio dove poggia il piede sinistro l'ultima figura maschile.

Luogo di rinvenimento: Ercolano, Casa del Rilievo di Telefo. Rinvenuto il 16 gennaio 1935 appeso a mo' di quadro nella parete Nord di una stanza dell'ala meridionale, identificata come *diaeta*, della Casa del Rilievo di Telefo²⁰⁹⁵.

Bibliografia: Maiuri 1937, p. 55; Kraus 1952, p. 147, tav. 7, 2; Maiuri 1958, p. 355; Fuchs 1959, p. 138; Kusch 1960, p. 22, n. 44; Hafner 1961, p. 259, fig. 264; Schauenburg 1961, p. 228, nota 81; *EAA* VII (1966), s.v. *Telefo*, p. 670, fig. 789 (E. Paribeni); Pemberton 1966, pp. 377-378, tav. 96, 2; Bauchhenß-Thüriedl 1971, n. 73; Kraus, Matt 1973, pp. 201-202, n. 287; Kemp-Lindemann 1975, p. 66; McKay 1975, p. 59; *Pompeii* 1976, p. 138, n. 138 (J.B. Ward-Perkins, A. Claridge); Froning 1981, pp. 100-111; *LIMC* I (1981), s.v. *Aigisthos*, p. 378, n. 51 (R.M. Gais); *LIMC* III (1986), s.v. *Auge*, p. 51, n. 35 (C. Bauchhenss-Thüriedl); *Collezioni Napoli* 1989, pp. 148-149, n. 262; Schwarz 1992, pp. 294-295; *LIMC* VII (1994), s.v. *Telephos*, p. 866, n. 44, p. 868, n. 88 (M. Strauss); Förtsch 1996; Grassinger 1997, p. 133, fig. 10; *Homo faber* 1999, p. 254, n. 322 (M.R. Borriello); Dražen Grmek, Gourevitch 2000, pp. 57-58, fig. 31; *Pompeji* 2000, p. 114, n. 322; Calcani 2001, p. 78; Ridgway 2002, pp. 260-261, nota 71; Guidobaldi 2006, pp. 36-37, fig. 5; Pesando, Guidobaldi 2006, p. 238, fig. 135; Comella 2008, p. 190; Mattusch 2008, pp. 209-212, n. 93; Guidobaldi, Guzzo 2010, p. 257, scheda A3; Ciotola 2013, p. 38, fig. 7; Esposito 2014, p. 71, tav. 51, fig. 4.

Il rilievo, su lastra rettangolare bordato inferiormente da uno spesso listello liscio poco sporgente, è decorato con una doppia scena, ognuna composta da due personaggi affrontati. Sul lato sinistro il primo personaggio è un giovane rivolto verso destra, dalla postura maestosa, stante sulla gamba destra scarta all'indietro la sinistra; mantiene

²⁰⁹⁵ Nei giornali di scavo, ASSAN II, 145/8, si apprende la notizia del rinvenimento nel giorno menzionato. Tuttavia, a differenza della specificazione di Maiuri 1958, p. 355 che parla del ritrovamento *in situ* del rilievo nella parete, nei giornali di scavo si dice che il rilievo fu "raccolto" sul "terreno duro" dell'ambiente. È possibile che il Maiuri abbia interpretato il posizionamento originario del rilievo, che non corrisponde al luogo di rinvenimento preciso.

con la mano sinistra una lancia mentre la mano destra è poggiata sul fianco, sollevando l'indice e il medio e arretrando le altre due dita; veste solo di un chitone allacciato sulla spalla destra, intorno alla quale gira anche il balteo che sorregge una spada; il capo, arricchito da una capigliatura composta da corte ciocche a falcetto e ad S, è rivolto verso il basso, dove si trova una donna seduta su una roccia. Questa è vestita di chitone altocinto e di mantello, che le copre il capo. Con il braccio destro solleva un lembo del mantello all'altezza della testa, mentre l'altro braccio è teso e poggiato sulla superficie della roccia. La parte anteriore del capo libera dalla stoffa presenta una capigliatura organizzata in due bande divise da una scriminatura centrale.

La seconda scena è più dinamica e complessa. Un giovane, caratterizzato da una capigliatura tardo-arcaica di riccioli a lumachelle, organizzati in una calotta plasticamente separata, inarca la schiena e piega le gambe per avvicinarsi al ventre di un uomo seduto di fronte a lui su un seggio. Nelle mani stringe da un lato una lancia e dall'altro una spada e il giovane sta sfregando le lame delle armi l'una contro l'altra. Il giovane è nudo, ma sul braccio sinistro si vedono gli sbuffi di un mantello. Di fronte a lui, come detto seduto, è uomo adulto, dalla lunga barba organizzata in ciocche a falcetto e desidente in una forma arrotondata. I capelli al contrario, legati da una benda, sono solo leggermente ondulati e pettinati in avanti a formare una corta frangia. L'uomo, probabilmente dolorante, solleva la gamba sinistra e stringe con la destra uno scettro.

Il rilievo rappresenta due scene separate probabilmente connesse allo stesso personaggio mitico. Inizialmente interpretato come Oreste nei giornali di scavo, e poi in numerosi altri personaggi, l'uomo seduto su seggio all'estrema destra è Telefo, ferito e poi guarito da Achille, grazie alla ruggine della sua lancia. Dall'altro lato non vi è unanimità di giudizio nella critica: Achille che consulta l'oracolo o forse Telefo, che ugualmente consulta l'oracolo o che riconosce la madre Auge²⁰⁹⁶. La porzione di sinistra trova una sua riproposizione in un tondo rinvenuto nella *Basilica Noniana* della stessa Ercolano (**cat. 31**), mentre dal punto di vista compositivo si nota un originale eclettismo, che unisce modelli di epoca arcaica, classica ed ellenistica, oltre a creazioni di epoca augustea. Si tratta anche in questo caso di una particolare creazione della prima o media epoca augustea, per il rilievo poco accentuato, il delicato passaggio di piano e il contrasto tra le parti nude e i fitti panneggi.

Il rilievo è stato rinvenuto nella Casa del Rilievo di Telefo. È necessario sottolineare come è ormai opinione comune il dato relativo al suo ritrovamento *in situ*, nella muratura della parete Nord della diaeta, come riportato per la prima volta da Maiuri. In realtà nei giornali di scavo si riporta che il rilievo fu raccolto per terra, cosa che spiegherebbe anche la sua frantumazione in più pezzi.

²⁰⁹⁶ Vd. capitolo 2.11.

25 - Lastra a rilievo con Hermes arcaistico (Tav. XXV)

Inv. 78914

Materia: marmo bianco.

Misure: alt. 92 cm, larg. 48 cm, spess. 5 cm.

Luogo di conservazione: Ercolano, deposito archeologico.

Stato di conservazione: la lastra è stata ricomposta da tre frammenti. Manca l'angolo superiore sinistro. Nonostante numerose scheggiature la superficie, specialmente quella della parte figurata, è in ottimo stato di conservazione.

Luogo di rinvenimento: Ercolano, Area Sacra Suburbana. Rinvenuto nel 1989 sulla spiaggia sottostante.

Bibliografia: Budetta 1989, p. 266; Pagano, Ascione 2000, pp. 81-82, n. 10; Hartnett 2008, p. 82 fig. 9; Guidobaldi 2008, p. 55; *Mostra Ercolano* 2008, p. 248, n. 1 (M.P. Guidobaldi); Guidobaldi, Camodeca, Balasco 2008-9, p. 39; Esposito 2014, p. 56, nota 374.

Su di una lastra rettangolare priva di bordi emerge l'immagine del dio Hermes, di profilo, incedente verso sinistra e rappresentato in stile arcaistico. Infatti il dio è caratterizzato da una ieratica staticità e meccanicità nella resa dell'articolazione dei movimenti mentre è vestito di una lunga *chlaina* che copre il petto e la schiena. La veste presenta uno spesso bordo decorato con un motivo a zig-zag che circonda uno spazio interno caratterizzato da diverse pieghe a forma di V terminanti in uno sbuffo all'altezza del collo. Le stesse pieghe sono percepibili nella parte posteriore della stessa veste mentre al di sotto della *chlaina* emerge sulla spalla sinistra una tunica formata da cinque piccoli risvolti.

Mentre il braccio sinistro è piegato ad angolo retto e portato sul fianco corrispondente, il braccio destro è leggermente sollevato a mantenere con l'indice e il pollice della stessa mano il caduceo, formato da un'asticella terminante nella parte superiore, dopo un piccolo listello, nell'intreccio di due serpenti che creano tre giri che successivamente si aprono in due giri molto larghi formanti due ovali. Le teste dei due serpenti, dalla bocca spalancata e gli occhi di forma circolare infossati, sono perfettamente simmetrici e affrontati.

Il volto del dio, reso precisamente di profilo, trasmette una forte austerità. Gli occhi sono sottolineati da sottili incisioni e da palpebre larghe e spesse. La barba, che assume una forma leggermente squadrata e termina a punta, è formata da piccole cioc-

che sinuose. La particolare acconciatura è formata da una frangia di riccioli "a cavatappi" terminanti con boccoli a forma di anellini mentre due lunghe trecce spiraliformi scendono sul petto. Altri capelli sono fermati in una coda attraverso la benda che cinge il capo, in una pettinatura nota in età arcaica e classica con il nome di *krobylos*.

Il rilievo rappresenta il dio Hermes in un tipo redatto in stile arcaistico noto da numerose repliche²⁰⁹⁷. Nel caso in esame si distingue una notevole accentuazione della muscolatura attraverso profondi passaggi di piano, come si nota nella zona delle braccia o delle ginocchia, mentre i polpacci presentano una lunga linea incisa. Proprio i dettagli incisi, talvolta più profondamente talvolta più delicatamente, caratterizzano numerosi elementi del rilievo. Si veda soprattutto la forte linearità che contraddistingue la divisione delle ciocche dei capelli e partizione del capo data dalla benda.

È necessario sottolineare che questo tipo di Hermes è solitamente attestato su supporti di dimensioni piuttosto ridotte e pertanto l'utilizzo di una superficie più ampia ha determinato una serie di accorgimenti tecnici volti a sottolineare l'aspetto schematico della composizione figurativa. Questi elementi si ritrovano sulle altre tre lastre rinvenute ad Ercolano, rappresentanti Atena, Efesto e Poseidon ma soprattutto su due lastre di simili dimensioni. Si tratta del frammento reimpiegato nella cattedrale di Sessa Aurunca (cat. 77) e del frammento del Metropolitan Museum di New York²⁰⁹⁸. Questi due rilievi presentano una precisa riproduzione delle varie parti della figura che si rivede nei singoli elementi incisi e nei tratti dei volti. Anche il caduceo, che non trova confronti con altri esemplari di Hermes, è riprodotto in maniera precisa sui due esemplari mentre la tunica che copre la spalla sinistra del dio è composta da cinque pieghe per i rilievi di Sessa Aurunca ed Ercolano e da quattro in quello di New York. Un altro esemplare, seppur di dimensioni minori, che presenta uno stile simile al rilievo in esame è un frammento di cratere conservato a Roma²⁰⁹⁹, il quale riproduce probabilmente una *Viergötterzug*, vale a dire una teoria di quattro divinità.

Il rilievo di Ercolano proviene, come gli altri tre, dall'Area Sacra Suburbana²¹⁰⁰ ma fu rinvenuto in fase di crollo sulla spiaggia sottostante. Inizialmente datato in età flavia poiché collegato alla decorazione del podio del sacello B, ricostruito in quest'epoca²¹⁰¹, è stato successivamente retrodatato all'età augustea²¹⁰². Nel caso del rilievo in esame si può proporre una datazione in età tardo-augustea o giulio-claudia per la stretta attinenza della figura al modello originario, rielaborato da una bottega che ha accentuato solo parzialmente l'elemento coloristico e chiaroscurale attraverso una resa lineare e incisiva e una linea di contorno marcata e una superficie di sfondo non perfettamente liscia come spesso accade in età augustea.

²⁰⁹⁷ Vd. capitoli 2.3.7 e 2.3.9.

²⁰⁹⁸ *Metropolitan Museum* 2007, p. 486, n. 412. Altezza fino al ginocchio 67,9 cm, larghezza 59,7 cm.

²⁰⁹⁹ Fuchs 1959, p. 49, n. n; Grassinger 1991, p. 202, cat. 43

²¹⁰⁰ Vd. capitolo 3.6.

²¹⁰¹ Pagano, Ascione 2000, p. 80.

²¹⁰² *Mostra Ercolano* 2008, p. 248, cat. 1 (M.P. Guidobaldi).

26 - Lastra a rilievo con Atena arcaistica (Tav. XXVI)

Inv. 78915

Materia: marmo bianco.

Misure: alt. 91 cm, larg. 50,4 cm, spess. 5 cm.

Luogo di conservazione: Ercolano, deposito archeologico.

Stato di conservazione: la lastra risulta ricomposta da più frammenti. Sono presenti numerose scheggiature e fratture su tutta la superficie che però in generale risulta in ottimo stato di conservazione. Sull'elmo sono conservate tracce di colore rosso.

Luogo di rinvenimento: Ercolano, Area Sacra Suburbana. Rinvenuto nel 1989 sulla spiaggia sottostante.

Bibliografia: Budetta 1989, p. 266; Pagano, Ascione 2000, p. 82, n. 11; Hartnett 2008, p. 82 fig. 9; Guidobaldi 2008, p. 55; *Mostra Ercolano* 2008, p. 248, n. 2 (M.P. Guidobaldi); Guidobaldi, Camodeca, Balasco 2008-9, p. 39; Esposito 2014, p. 56, nota 374.

La lastra, bordata sul lato inferiore da un listello liscio, raffigura Atena in stile arcaistico. La dea, incedente verso sinistra è vestita di un lungo chitone e di un *himation*, portato diagonalmente. Infatti sono visibili cinque pieghe tondeggianti nella zona del seno sinistro, le quali risalgono verso la spalla destra. L'*himation* termina inferiormente a forma di V poiché la parte centrale è più alta rispetto ai lembi esterni. La parte del chitone che fuoriesce dalla spalla sinistra è resa attraverso sottili pieghe che rendono la fine increspatura delle pieghe a differenza delle linee verticali stilizzate con le quali è ottenuto il panneggio delle altre parti delle vesti.

Sul petto si trova l'egida, formata da un bordo continuo tondeggiante ma articolato in una serie di piccole spirali che alludono a serpenti. Al centro campeggia il volto della Gorgone, dalla aspetto piuttosto umanizzato. Il volto, fortemente idealizzato, presenta degli occhi molto marcati attraverso una dura resa delle palpebre, mentre la capigliatura è caratterizzata da una scriminatura centrale e da due bande pettinate all'indietro. Queste bande sono poi raccolte in due trecce spiraliforme per lato che ricadono sul petto e una sola ampia treccia sulla schiena. Infine la dea stringe con l'indice e il pollice della mano destra una lancia posta verticalmente e rivolta verso con la punta verso il basso mentre con la sinistra un elmo di tipo attico con grande cresta terminante a spirale.

Il rilievo, rinvenuto nell'Area Sacra Suburbana di Ercolano²¹⁰³, si configura come una delle migliori repliche del tipo noto sulla famosa base dei quattro dei del Museo dell'Acropoli di Atene. Stilisticamente risulta caratterizzata da una notevole incisività nelle resa dei dettagli ma anche da una delicata resa delle membra, articolate in maniera da ottenere una stilizzazione misurata ed equilibrata. Il miglior confronto per la resa stilistica ma anche per alcuni dettagli quali l'egida e l'elmo è costituito dalla lastra reimpiiegata su un muro esterno del Palazzo Senatorio a Roma, anch'essa di grandi dimensioni²¹⁰⁴. Questa lastra proviene probabilmente dalla stessa bottega che ha lavorato i quattro rilievi di Ercolano e la lastra con Hermes di Sessa Aurunca. La lastra in esame è databile tra la tarda età augustea e l'età giulio-claudia.

27 - Lastra a rilievo con Poseidon arcaistico (Tav. XXVII)

Inv. 78907

Materia: marmo bianco.

Misure: alt. 65 cm, larg. 50,5 cm, spess. 6 cm.

Luogo di conservazione: Ercolano, deposito archeologico.

Stato di conservazione: ricomposto da più frammenti. Manca la parte inferiore a partire dal ginocchio mentre la superficie è in ottimo stato di conservazione.

Luogo di rinvenimento: Ercolano, Area Sacra Suburbana. Rinvenuto nel 1990 sulla spiaggia sottostante.

Bibliografia: Budetta 1990, p. 220; Pagano, Ascione 2000, p. 81, n. 9; Hartnett 2008, p. 82 fig. 9; Guidobaldi 2008, p. 55; *Mostra Ercolano* 2008, p. 248, n. 3 (M.P. Guidobaldi); Guidobaldi, Camodeca, Balasco 2008-9, p. 39; Esposito 2014, p. 56, nota 374.

²¹⁰³ Vd. Guidobaldi 2008.

²¹⁰⁴ Matz, Duhn 1881-82, III, p. 96, n. 3641; Schmidt 1922, p. 18, tav. 8, 3; Fuchs 1959, p. 48; *LIMC* II, (1984), s.v. *Athena/Minerva*, p. 1081, n. 92 (F. Canciani); Zagdoun 1989, pp. 87-88, 251 n. 408 Franzoni, Tempesta 1992, p. 25, fig. 29; Dodero 2014, pp. 215-217.

Su una lastra rettangolare, purtroppo mancante della parte inferiore, si delinea la figura del dio Poseidon, come si evince dalla presenza, nella mano destra, del tridente²¹⁰⁵. Il dio è vestito di un chitone e ammantato in un ampio *himation*, che porta avvolto intorno alla spalla sinistra e che copre interamente il braccio corrispondente, poggiato dietro la schiena. Il lembo dell'*himation* presente sul petto è plissettato mentre i lembi ricadenti dietro la schiena sono resi attraverso una serie di motivi a *zig-zag*.

Il volto è caratterizzato da una lunga barba appuntita, resa attraverso piccole ciocche a forma ondulata. La capigliatura è resa mediante una folta frangia di boccoli sulla fronte mentre dietro l'orecchio ricadono due lunghe trecce spiraliformi che coprono il petto e sulla nuca è appuntato un grossa banda di capelli mediante una tenia che cinge il capo, in una pettinatura nota in età arcaica e classica come *krobylos*.

Iconograficamente il rilievo deriva senza alcun dubbio dal modello elaborato probabilmente in epoca ellenistica per la base con quattro divinità del Museo dell'Acropoli di Atene. Su una delle quattro facce di questa base è presente una divinità interpretata dal Fuchs come Zeus, ma che potrebbe, altresì, essere identificata come Dioniso²¹⁰⁶. Nel caso in esame lo scettro o il tirso sono stati rielaborati per raffigurare un tridente, creando un'*Umbildung* finora non attestata. Il volto, invece, è comune a molte divinità rese in stile arcaistico come l'Hermes tipo 1²¹⁰⁷ o il Dioniso tipo 1²¹⁰⁸.

Il rilievo si configura quindi come una replica della base di Atene, soprattutto grazie al rinvenimento di quattro divinità in uno stesso contesto, quale è l'Area Sacra Suburbana di Ercolano²¹⁰⁹. Stilisticamente affine agli altri tre rilievi, che provengono da una medesima officina, la lastra può essere datata tra la fine dell'età augustea e l'età giulio-claudia. Anche in questo caso si nota una forte adesione al modello arcaistico originario attraverso, tuttavia, una accentuazione dei tratti stilizzati quali il motivo a zig-zag del mantello o le linee interne del panneggio, che sono rese attraverso decisi passaggi di piano. Le dimensioni del rilievo e l'attenzione per i dettagli rendono questo esemplare uno dei migliori ad oggi noti di questo tipo iconografico.

28 - Lastra a rilievo con Efesto arcaistico (Tav. XXVIII)

Inv. 78906

²¹⁰⁵ Sull'iconografia del dio vd. in generale LIMC VII (1994), s.v. *Poseidon/Neptunus* (E. Simon).

²¹⁰⁶ Vd. capitolo 2.3.8.

²¹⁰⁷ Vd. capitolo 2.3.7.

²¹⁰⁸ Vd. capitolo 2.3.5.

²¹⁰⁹ Vd. Guidobaldi 2008.

Materia: marmo bianco.

Misure: alt. 91,5 cm, larg. 51 cm, spess. 10 cm.

Luogo di conservazione: Ercolano, deposito archeologico.

Stato di conservazione: ricomposto da più frammenti. La superficie presenta numerose scheggiature in special modo nei punti di frattura. La parte figurata risulta tuttavia in ottimo stato di conservazione.

Luogo di rinvenimento: Ercolano, Area Sacra Suburbana. Rinvenuto nel 1989 sulla spiaggia sottostante.

Bibliografia: Budetta 1989, p. 266; Pagano, Ascione 2000, pp. 80-81, n. 8; Hartnett 2008, p. 82 fig. 9; Guidobaldi 2008, p. 55; *Mostra Ercolano* 2008, p. 248, n. 4 (M.P. Guidobaldi); Guidobaldi, Camodeca, Balasco 2008-9, p. 39; Esposito 2014, p. 56, nota 374.

Il rilievo rappresenta il dio Efesto rivolto verso destra e vestito di un ampio *himation*, avvolto intorno alla spalla sinistra e poi ricadente verso il basso. Il bordo che cinge in vita il dio presenta una serie di piccole pieghe ordinatamente ricadenti in avanti mentre i bordi restanti sono resi attraverso un motivo ondulato ordinato e ritmico. Tra l'indice, il medio e il pollice della mano destra, il cui braccio è teso verso il basso, e la mano sinistra mantiene in senso diagonale un'ascia bipenne. Dall'*himation* fuoriesce la muscolatura atletica del dio mentre il viso è coperto interamente da una folta barba appuntita resa attraverso leggeri solchi sinuosi. La capigliatura è mantenuta da una benda che cinge il capo, dalla quale fuoriescono piccole ciocche ondulate e pettinate all'indietro mentre sulla nuca è appuntato una grossa coda, in una pettinatura nota in età arcaica e classica con il nome di *krobylos*.

Il tipo di Efesto qui rappresentato è l'unica replica nota della famosa base delle quattro divinità del Museo dell'Acropoli di Atene e, poiché è stata rinvenuta insieme ai rilievi di Atena, Hermes e di Poseidon, i cui *Bildtypen* sono attestati anche sulla base di Atene. È nota tuttavia una variante che decora una delle tre facce di una base, rinvenuta presso il foro romano di Corinto²¹¹⁰, che stilisticamente trova numerosi elementi in comune con le lastre ercolanensi. Questa base presenta due figure femminili, identificate come Kore e Demetra, mentre sulla faccia principale compare una figura del tutto identica al modello utilizzato nella base dell'Acropoli di Atene e nella lastra di Ercolano, la quale tuttavia riporta una modifica dell'attributo. Se il dio Efesto era identificabile grazie all'ascia, in questo caso la figura della base di Corinto ha nella destra una patera e nella sinistra una cornucopia, che risultano essere un adattamento poco armonico volto ad identificare il dio come Zeus *Chthonios*. Tra le lastre ercolanesi e la base di Corinto

²¹¹⁰ Williams II 1982; Zagdoun 1989, pp. 204-205, 234, n. 156.

sono inoltre numerosi gli espedienti tecnici e i caratteri stilistici in comune, che fanno pensare ad uno stesso ambito produttivo.

Stilisticamente il rilievo, prodotto della medesima officina che ha lavorato le altre lastre, tutte rinvenute nell'Area Sacra Suburbana di Ercolano²¹¹¹, si distingue per la sua stretta attinenza al modello originale e per una forte stilizzazione dei tratti accentuata dai marcati passaggi di piano e dall'incisività nella resa delle pieghe arcuate e verticali della veste. Il bordo ondulado risulta più addolcito rispetto al tipico zig-zag dei rilievi arcaistici, mentre il motivo delle pieghette sull'addome richiama il rilievo di Dioniso sul rilievo da Chalandri²¹¹². Infine la muscolatura, molto accentuata, è resa attraverso forti chiaroscuri e decisi passaggi di piano. Il rilievo è, come gli altri dello stesso contesto, probabilmente databile nella tarda età augustea o in età giulio-claudia.

29 - Lastra a rilievo con Satiro e Menade alla fonte (Tav. XXIX, 1)

Inv. 79613

Materia: marmo bianco.

Misure: alt. 39 cm, larg. 97 cm, spess. 6 cm nella parte inferiore, 4 cm nel mezzo, 2 cm nella parte superiore.

Luogo di conservazione: Ercolano, deposito archeologico.

Stato di conservazione: il rilievo è sostanzialmente integro, ad eccezione di un ampio foro al centro sulla testa della figura femminile. Diverse parti risultano restaurate: una grossa frattura corre lungo il profilo posteriore della donna e un'altra nell'angolo sinistro basso. Le grappe metalliche hanno lasciato evidenti segni nel marmo. Sia sui lati brevi che su quelli lunghi si osservano scalfitture e macchie di ossido di colore giallastro.

Luogo di rinvenimento: Ercolano, *domus* dell'*insula occidentalis*, chiamata Casa dei Rilievi Dionisiaci. Il rilievo fu trovato il 24 aprile 1997 ancora affisso alla parete Sud dell'ambiente M del settore ISAE dell'*Insula* I. Era fissato alla parete grazie a grappe metalliche e i bordi erano coperti dalla pittura. I segni delle grappe sono ancora evidenti, tre lungo i lati lunghi e una nei lati brevi.

²¹¹¹ Vd. Guidobaldi 2008.

²¹¹² Inv. 3727. Cfr. Becatti 1940, 82, fig. 56; Becatti 1941, p. 40, tav. 24; Fuchs 1959, pp. 52-53, tav. 9a; LIMC III (1986), s.v. *Dionysos/Bacchus*, p. 432, n. 90 (C. Gasparri); Zagdoun 1989, pp. 124, 228, n. 62, tav. 40, fig. 148; Grassinger 1991, p. 104

Bibliografia: Pagano 2000, p. 22 con foto (A. De Simone); Pagano, Ascione 2000, pp. 99-100; Pagano 2003, p. 114 con foto; Mühlenbrock, Richter 2005, p. 302 n. 8.13 (M. Pagano); Böhm 2008; Guidobaldi, Esposito, Formisano 2009, p. 79, fig. 40; Caruso 2011, fig. 12; *Città vesuviane* 2013, p. 750; Roberts 2013, pp. 217-220, fig. 257; Ciotola 2013, pp. 33-34, fig. 2; Esposito 2014, p. 75, tav. 55, fig. 3.

Il rilievo è realizzato su una lastra di forma rettangolare, bordato inferiormente da un listello liscio che costituisce anche il suolo su cui è impostata la scena. A sinistra è raffigurato un Satiro nudo e di profilo, adagiato tranquillamente su una roccia. Sulla questa è posta una pelle animale, la cui testa è mostrata in primo piano all'osservatore. La pelle è trattenuta dal Satiro sotto il braccio sinistro, dove è retto anche un *pedum*, mentre con la destra, sollevata, sorregge un vaso dal quale beve. Il Satiro ha una particolare acconciatura costituita da una calotta di capelli trattati a piccole ciocche ondulate e ben distinte, mentre sulla fronte i capelli sono rialzati e dritti a formare una corona che incornicia l'intera fronte. Di fronte a lui è una figura femminile, probabilmente una Ninfa o una Menade. Infatti questa è nuda, ad eccezione di un mantello che copre le gambe ma lascia scoperte le natiche, e ha un'acconciatura caratterizzata da capelli organizzati in due bande laterali intorno alla fronte mentre il resto dei capelli è tirato indietro, raccolto in una crocchia occipitale e chiuso in un cuffia. La parte più spessa di quest'ultima verso la fronte è probabilmente una sfendone. La donna è raffigurata stante di profilo, con la gamba sinistra sollevata e il piede poggiato su una roccia. Il gesto che compie è quello di piegarsi in avanti per riempire un *rhyton*, che regge nella mano sinistra, mentre la destra è poggiata sulla bocca di una fontana a protome leonina. La fontana dalla quale sgorga l'acqua si perde nello sfondo atono e neutro e dunque non viene rappresentato. Completa la scena un Satirello, posto su una roccia, probabilmente una statua. Con la mano destra sollevata forma un arco e fa colare del liquido da una brocchetta verso una *kylix* o un *kantharos* mantenuta in basso con la mano sinistra. Intorno al corpo è avvolta una pelle di capra, annodata intorno alla spalla sinistra. È particolare notare come le estremità inferiore dell'indumento sia dritte e tese e sia evidente la differenziazione del tipo di pelle animale, poiché le zampe terminano con degli zoccoli. La capigliatura del Satiro rispecchia esattamente quella dell'altro Satiro. Alle spalle del Satirello è un albero spoglio.

Dal punto di vista iconografico si possono fare alcune considerazioni. Il Satiro seduto non trova confronti precisi. Una figura maschile nuda, seduta su una roccia rimanda ad esempi del tardo IV sec. a.C.²¹¹³ Tuttavia per la sua posizione eratta, in connessione con il gesto di bere, si possono citare alcuni esempi del I sec. a.C.²¹¹⁴ Un confronto interessante è costituito da alcune rappresentazioni di Ganimede, nelle quali il giovane siede nella medesima maniera del Satiro di Ercolano, porta sotto il braccio un *pedum* ed è ritratto mentre abbevera l'aquila²¹¹⁵. Böhm esclude che possa trattarsi di una creazione originale degli intagliatori di gemme e piuttosto pensa che le pitture parietali, dove era presente questa icono-

²¹¹³ Vd. ad esempio l'Eracle Epitrapezios di Lisippo, Latini 1995.

²¹¹⁴ Vd. Böhm 2008, p. 178.

²¹¹⁵ LIMC IV (1988), s.v. *Ganymedes*, p. 162, n. 149 (H. Sichtermann).

grafia di Ganimede²¹¹⁶, possano aver influenzato la creazione del rilievo di Ercolano. Risulta poi strano che la pelle animale non ricada verso il basso e pertanto il suo svolazzare sottintende una scena movimentata che contrasta con la tranquillità del soggetto, che è semplicemente seduto.

Per quanto riguarda la figura femminile abbiamo a disposizione maggiori attestazioni. L'atteggiamento con gamba sollevata è un motivo che si ritrova già nel V sec. a.C., ad esempio nella balaustra del tempio di Atena Nike e anche per l'Afrodite nel fregio orientale dello stesso tempio. Sarà poi consueto in epoca ellenistica per la rappresentazione di Muse, come nel rilievo da Loukou. La nudità del busto è invece un elemento che ricorre a partire dal IV sec. a.C. e poi in epoca ellenistica, per la rappresentazione di numerose immagini di Afrodite o di Ninfe²¹¹⁷. In particolare si deve citare però la Venere di Capua, che, coperta da un mantello solo nella parte inferiore del corpo, lascia scoperto il busto e solleva la gamba sinistra, seguendo pertanto un modello simile a quello del rilievo in esame²¹¹⁸. Un movimento simile delle è riprodotto su un *alabastron* in argento del 240 a.C. da Palaiokastros, nel quale è una Ninfa vestita allo stesso modo e rappresentata secondo lo stesso schema compositivo della donna del nostro rilievo, ad eccezione della gamba sinistra non sollevata. Una figura ancor più simile si ritrova nella decorazione di una coppa augustea in argento a Cleveland, dove la Ninfa, stavolta con piede sollevato, adorna un'erma. Il confronto migliore proviene però da Pompei e si tratta di un piccolissimo disco d'oro rinvenuto nella Casa del Citarista, che riproduce la stessa figura con il medesimo abbigliamento e con *rhyton* in mano²¹¹⁹. A differenza del rilievo di Ercolano però la donna afferra con la mano destra il corpo di un serpente e pertanto manca la fontana. Si tratta in questo caso del modello originario dal quale è stata generata la variante del rilievo di Ercolano, che doveva pertanto originariamente, tra fine IV e inizio III sec. a.C., presentare un serpente nella mano destra. Rispetto a questi esempi la pettinatura della Ninfa è divergente. Tuttavia la cuffia è ampiamente diffusa nelle rappresentazioni di Menadi o Ninfe di epoca tardo-ellenistica e romana²¹²⁰.

Completa la scena il Satirello posto sulla destra, il quale sembra chiaramente ispirato al Satiro versante di Prassitele. Tuttavia a differenza di questo il Satiro del rilievo di Ercolano non mostra alcuna rotazione del bacino, risultando pertanto più dritto. Dunque nonostante si possa ritenere l'opera di Prassitele il modello al quale lo scultore romano si è ispirato, si osserva una forte influenza secondo gusti arcaistici data dalla *Nike* dei rilievi deliatici²¹²¹. Sono assolutamente identici la postura del corpo, i talloni sollevati, il gesto di sollevare la brocchetta con sole due dita, oltre al movimento arcuato del braccio sopra la testa e lo sguardo rivolto verso il basso.

Il rilievo di Ercolano, pertanto, si configura come una composizione eclettica realizzata sulla base della combinazione di figure estrapolate da contesti cronologici e iconografici diversi e uniti a creare una scena unitaria. Secondo Stephanie Böhm il Satiro e la Menade

²¹¹⁶ LIMC IV (1988), s.v. *Ganymedes*, pp. 161-162, nn. 139-140 (H. Sichtermann).

²¹¹⁷ Böhm 2008, p. 180.

²¹¹⁸ *Augusto e la Campania* 2014, pp. 54-55, n. IV.13 (S. Foresta), con bibl.

²¹¹⁹ *Collezioni Napoli* 1989, p. 214, n. 62.

²¹²⁰ Si veda il rilievo da Capri cat. 63, un rilievo a Würzburg (Hundsatz 1987, pp. 171-172, n. K61), ma anche la *Nike* dei rilievi deliatici (capitolo 2.3.1).

²¹²¹ Vd. capitolo 2.3.1.

o Ninfa si rifocillano presso una fonte di vino, che nelle fonti iconografiche e letterarie trova importanti attestazioni²¹²². Dal punto di vista compositivo si deve inoltre citare una composizione nota in due repliche²¹²³, nella quale un Satiro steso per terra con pelle animale tira un braccio di una Menade o Ninfa posta di fronte a lui con *rhyton* in mano; il tutto si svolge in una cornice paesistica, dove, come nel rilievo di Ercolano è una statua, in questo caso un'erma di Priapo.

Per la datazione è incompatibile il rapporto delle figure con lo sfondo per la plasticità delle figure e la netta separazione dallo sfondo. I personaggi hanno forme pastose e plastiche e questi elementi corrispondono al gusto claudio-neroniano. La datazione è confermata dalla capigliatura, poiché solitamente i Satiri sono caratterizzati da capelli arruffati e disordinati. Qui al contrario i capelli aderiscono al capo e la corona che circonda il viso ricorda i ritratti di Nerone. Böhm²¹²⁴ ritiene che i capelli formano una frangia e per questo confronta la pettinatura con i ritratti di Nerone giovane, mentre sembra piuttosto che i capelli siano alzati, come Nerone adulto²¹²⁵. Anche la capigliatura della donna si può confrontare per la disposizione delle ciocche arcuate e ben separate con alcuni materiali di epoca claudio-neroniana, come ad esempio alcune maschere della Casa degli Amorini Dorati.

30 - Lastra a rilievo con scena dionisiaca (Tav. XXIX, 2)

Inv. 88091

Materia: marmo bianco.

Misure: alt. 0,54 m, lung. 0,735.

Luogo di conservazione: Ercolano, deposito archeologico.

Stato di conservazione: le figure sono in ottimo stato di conservazione, mentre i bordi mostrano diverse scheggiature e fratture. In particolare manca una grossa porzione della cornice superiore, in prossimità di una grappa metallica. Sul lato sinistro si conserva ancora parte di un'altra grappa, che ha lasciato sul marmo evidenti segni di ossidazione.

Luogo di rinvenimento: Ercolano, *domus* dell'*insula occidentalis*, chiamata Casa dei Rilievi Dionisiaci. Il rilievo era posto a 2 metri di altezza sul muro Est dell'ambiente M del settore ISAE dell'*Insula* I. Nel paramento murario fu eseguito un incasso di ca 5 cm per l'inserimento della lastra che era poi fissata grazie a due grappe metalliche lungo i lati lunghi e una sui lati brevi.

²¹²² Böhm 2008, pp. 192-196.

²¹²³ Vd. Hanfmann 1966.

²¹²⁴ Böhm 2008, p. 174.

²¹²⁵ Vd. in generale Hiesinger 1975.

Bibliografia: Guidobaldi, Esposito, Formisano 2009, p. 80, fig. 41; Guidobaldi 2009, p. 142; Guidobaldi, Guzzo 2010; Caruso 2011; De Simone 2011, pp. 306-310; Wallace-Hadrill 2011, p. 119; Ciotola 2013; *Città vesuviane* 2013, p. 751; Roberts 2013, pp. 217-220, fig. 256; Esposito 2014, p. 75, tav. 55, fig. 4.

La lastra di forma rettangolare mostra una cornice sui lati lunghi: sul lato inferiore è uno spesso listello liscio, mentre su quella superiore è un listello collegato con il piano del campo figurativo in maniera obliqua ed è definito al centro da una linea incisa. Il rilievo presenta sulla sinistra due personaggi che muovono verso una statua arcaistica di Dioniso. Il dio è vestito di chitone e *himation*, è stante sulla gamba destra mentre la sinistra è rilassata e avanzata; entrambe le mani sono avanzate, la destra stringe un *kantharos* usando solo il medio e l'anulare, mentre l'indice e il mignolo sono sollevati. La mano sinistra ugualmente doveva stringere un attributo, poiché è chiusa a pugno. Il volto è caratterizzato da una lunga barba dalla punta arrotondata e da capelli stretti sul capo da una tenia e ricadenti sul dorso e sul petto.

Connessi alla statua sono due personaggi praticamente identici, ad eccezione della postura e del gesto, poiché il primo è di profilo e impugna, sollevandolo, uno strano oggetto: lungo approssimativamente quanto l'avambraccio del personaggio che lo impugna, è costituito da un'asta a sezione quadrangolare, desinente in basso in una punta ha una forma appuntita a cuneo, simile a quella di uno scalpello; la parte superiore invece termina con una sorta di placchetta di forma rettangolare. L'oggetto è mantenuto quasi nel centro, sotto la placchetta. Il secondo personaggio, visto di prospetto, poggia la mano destra sulla spalla del primo. Questi soggetti risultano alquanto problematici. I tratti del corpo e dalla capigliatura sembrano maschili, indossano però abiti che sembrerebbero femminili, cioè un lungo chitone, sul quale è un chitonisco, e un corto mantello fissato sul petto per mezzo di una fibbia e ricadente dietro la schiena. Proseguendo verso destra sono altri due personaggi. Il primo è un dio barbato, stante sulla gamba sinistra, che si mostra di prospetto all'osservatore ma volge il capo verso destra. Nella mano destra sollevata impugnava uno scettro, probabilmente realizzato in metallo, non più conservato. Il dio veste un lungo chitone cinto in vita, sopra il quale è posto l'*himation*, che è avvolto intorno alla spalla sinistra e al bacino e copre interamente il braccio sinistro, portato all'indietro e poggiato sul fianco. L'ultima figura è una Menade danzante: questa vestita di chitone incede verso sinistra aprendo le braccia e facendo svolazzare un mantello.

La prima edizione e interpretazione del rilievo è stata proposta da Maria Paola Guidobaldi²¹²⁶, la quale ha ipotizzato che sul lato sinistro fosse rappresentata una scena di iniziazione dionisiaca di una fanciulla accompagnata dalla madre. La fanciulla stringerebbe nella mano la fiaccola della festa notturna del dio, la *pannychis*. Sulla destra in-

²¹²⁶ Guidobaldi, Guzzo 2010.

vece Dioniso assisterebbe di persona alla danza estatica dell'iniziata.

L'interpretazione di Girolamo De Simone²¹²⁷ ruota invece attorno al riconoscimento di alcuni elementi. Innanzitutto lo strumento mantenuto dal primo personaggio sulla sinistra non può oggettivamente essere né un pugnale, come sosterranno Caruso e Ciotola, né una fiaccola, come sostenuto da Guidobaldi. De Simone, dopo aver vagliato la possibilità che si tratti di uno scalpello, che si giova anche di un confronto iconografico²¹²⁸, identifica nell'oggetto un "foraterra", solitamente utilizzato in agricoltura nelle vigne per piantumare delle nuove barbatelle e necessario per creare un buco della larghezza e profondità esatti per fare in modo che la barbatella attecchisca bene e possa gemmare per intero. Nella statua di Dioniso il particolare modo di mantenere il *kantharos*, verso il quale il "foraterra" simbolicamente è rivolto, si riscontra anche in una *kylix* da Capua, nella quale Isler-Kerényi riconosce un gesto di valore sacrale connesso al rito iniziatico²¹²⁹. Per quanto riguarda i due personaggi di fronte alla statua, lo studioso ipotizza si tratti di due giovani di sesso maschile vestiti da donna e ciò sarebbe legato ad un travestitismo rituale, spesso praticato in Grecia soprattutto nei riti di passaggio di giovani ma per lo più legato alla figura di Dioniso. De Simone conclude pertanto che la scena rappresenti la festa ateniese degli Ὅσχοφῶρῐα, nella quale due adolescenti vestiti da donna portavano in dono a Dioniso rami di vite con grappoli d'uva. Sul rilievo sarebbe rappresentato un momento successivo, vale a dire quello della piantumazione delle nuove barbatelle.

Pertanto la critica si è indirizzata verso la decifrazione di un messaggio di carattere mitologico legato alla rappresentazione di uomini vestiti da donne. Ciò soprattutto in ragione dell'abbigliamento, poiché la prominenza dei seni dei due personaggi sulla sinistra è del tutto simile a quella del dio barbato al centro e minore rispetto alla figura certamente femminile a destra. Tuttavia, rispetto a questa considerazione, Fabio Caruso²¹³⁰ considera i due personaggi delle donne, e più precisamente le figlie di Preto. Ifinoe, Lisippa e Ifianassa furono condannate alla follia da Dioniso per non aver accettato i riti dionisiaci o da Hera per non aver onorato la sua statua lignea. Le Pretidi, già ambite da tutti i greci per la loro bellezza, vagarono per diverse regioni fino a quando furono guarite da Melampo grazie ad un rito purificatorio, cui non sopravvisse la prima delle sorelle, Ifinoe. Secondo l'autore sul lato sinistro del rilievo sarebbero rappresentate Lisippa e Ifianassa, che, una volta guarite, rendono omaggio al simulacro di Dioniso. Il loro abbigliamento sarebbe costituito da un peplo e un mantello posto sulla schiena, riconosciuto da Linda Jones Roccas²¹³¹ come un'associazione tipica delle fanciulle di rango speciale pronte per il matrimonio. Tuttavia il mantello non è fissato sulle spalle, bensì sul petto, come il mantello di un viaggiatore, che forse può essere simboleggiare le lunghe peregrinazioni che le sorelle hanno subito. L'elemento però determinante che ha

²¹²⁷ De Simone 2011, pp. 306-310.

²¹²⁸ Vidale 2002, fig. 22a-b.

²¹²⁹ Isler-Kerényi 2001, pp. 175-177.

²¹³⁰ Caruso 2011.

²¹³¹ Roccas 2000.

fornito lo spunto al Caruso per l'interpretazione dei personaggi è la capigliatura costituita da capelli corti, che secondo l'autore si potrebbero interpretare o come la caduta dei capelli documentata durante la follia o meglio come l'offerta della chioma alla sorella morta, che sarà poi un rituale diffuso in ambito prematrimoniale. Infine nel personaggio maschile in foggia divina Caruso identifica Melampo, il guaritore delle Pretidi e futuro sposo di una di loro, mentre la figura danzante sarebbe Ifinoe.

Rispetto a questa ricostruzione, che nelle linee generali è indubbiamente affascinante, si pongono alcuni elementi contrastanti, legati alla marginalità e regionalità del mito delle Pretidi, che difficilmente poteva essere percepito in epoca augustea, e al forzato riconoscimento dell'oggetto tenuto in mano dal primo personaggio, che non può essere una spada o un pugnale. Per questo di recente una nuova proposta interpretativa in relazione al gruppo di figure sulla sinistra è stata avanzata da Antonella Ciotola²¹³². Quest'ultima ritiene che il rilievo rappresenti una scena tratta dalla tragedia *le Baccanti* di Euripide e che quindi le figure possano interpretarsi come individui di sesso maschile alla luce di un travestitismo di tipo non iniziatico ma teatrale. Si tratta del mito di Penteo che, persuaso da Dioniso o da uno straniero, viene spinto a travestirsi da donna per poter spiare le baccanti. Il rimando al teatro euripideo in ambito dionisiaco doveva apparire, nel circuito culturale romano, una scelta molto ricercata e la rappresentazione di temi teatrali rari mediante una versione colta sarebbe simbolo di elevata cultura. Un confronto diretto del travestimento parziale di Penteo e della figura che lo accompagna è rintracciabile in una cista prenestina di III sec. a.C. dove viene interpretato come espediente per permetterne la riconoscibilità. La seconda figura sarebbe identificabile come un servo o più verosimilmente, secondo l'autrice, come Dioniso che in un passo della tragedia è definito "effeminato".

Il rilievo dunque alla luce di queste interpretazioni non ha ancora trovato una sua precisa collocazione semantica ma rimangono come punto fermo la sfera dionisiaca entro la quale si muovono i soggetti. Il gesto di appoggiare la mano sulla spalla è sintomatico di un forte legame tra i due personaggi di sinistra, acuito dalla loro somiglianza. Inoltre l'elemento del travestitismo, importante nell'ambito dionisiaco, si rivede anche nella divinità posta al centro, che indossa un chitone femminile del tutto simile a quello osservabile sulla donna danzante a destra. Il rilievo per la resa plastica e pastosa dei volumi è indubbiamente databile in epoca augustea.

31 - Lastra a rilievo con mito di Telefo (Tav. XXIV, 2)

Inv. 77515

²¹³² Ciotola 2013.

Materia: marmo pentelico.

Misure: alt. 65 cm, larg. 70 cm.

Luogo di conservazione: Ercolano.

Stato di conservazione: la lastra presenta numerose scheggiature. In particolare nell'angolo superiore sinistro manca quasi totalmente la parte superiore della superficie, così come la risega della cornice circolare. Allo stesso modo la risega è ampiamente mancante sul lato destro inferiore e in parte nella zona destra superiore. Il campo figurativo è quasi perfettamente conservato ad eccezione del volto del giovane, mancante dalla bocca in su. Nella parte inferiore i punti nei quali la lastra era affissa alla parete tramite le grappe hanno lasciato un solco profondo nel marmo.

Luogo di rinvenimento: Ercolano, *Basilica Noniana* (VII, 16). Il rilievo fu rinvenuto l'8 dicembre 1960 sulla scalinata del podio.

Bibliografia: Froning 1981, pp. 100-102, tav. 33; *Collezioni Napoli* 1989, pp. 148-149, n. 262; Förtsch 1996; Pagano, Ascione 2000, p. 86, n. 19; Calcani 2001, p. 78 con fig.; Mühlenbrock, Richter 2005, p. 290, fig. 6.6, n. 6.6 (M. Pagano); Guidobaldi 2006, pp. 36-37, fig. 5; *Mostra Ercolano* 2008, p. 251, n. 15; Camarado, Esposito 2013, p. 242; Esposito 2014, p. 73, tav. 51, fig. 5.

La scena raffigurata sul rilievo ripete perfettamente nello stile e nella composizione quella osservata sul rilievo **cat. 24**, al quale si rimanda. A differenza del rilievo della Casa del Rilievo di Telefo si nota una maggiore emersione delle figure dallo sfondo una resa più morbida delle pieghe dei panneggi, che però non contraddicono l'idea che i rilievi furono prodotti da un medesimo *atelier*.

La lastra è invece alquanto particolare. La superficie è quasi quadrata ma all'interno è ricavata una cornice circolare, nella quale sono inclusi i due personaggi. La parte esterna alla cornice circolare è liscia, ma con ogni verosimiglianza non doveva essere visibile allo spettatore antico poiché coperta dalla pittura. Si tratta di un tipo di rilievo che in epoca romana non ha molti confronti, soprattutto per l'età augustea. Una contaminazione con decorazioni quali gli oscilla e i tondi delle decorazioni pittoriche è possibile, anche se la presenza di tondi in epoca tardo-ellenistica in Egitto potrebbe far pensare ad un'usanza alessandrina²¹³³.

²¹³³ Vd. capitolo 4.4.

32 - Lastra a rilievo con quadriga (Tav. XXX, 1)

Inv. 76483, 76419, 76490

Materia: Marmo pentelico

Misure: alt. 0,78 m, lung. 1,63 m.

Luogo di conservazione: Già al Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Attualmente esposto presso gli scavi di Ercolano, Casa del Bel Cortile.

Stato di conservazione: il rilievo risulta ricomposto da tre nuclei di frammenti, assemblati da più frammenti. La superficie è in discreto stato di conservazione. Numerose scheggiature compaiono specialmente nei frequenti punti di rottura della lastra, mentre un'ampia zona frammentaria è costituita dal corpo del primo cavallo. Dell'originaria composizione rimane: il carro e l'auriga, spezzato all'altezza del busto; la parte posteriore del primo cavallo da destra e le zampe posteriori di tutti i cavalli; le teste degli ultimi tre cavalli e, separatamente, le loro zampe anteriori; il giovane con *himation* posto davanti alla quadriga fino alle ginocchia; il pilastro sormontato dalla statua di Apollo.

Luogo di rinvenimento: Ercolano. I primi due frammenti furono rinvenuti il 24 giugno e il 4 ottobre del 1933 all'interno della Casa dell'Atrio Corinzio (*Insula V*, 30), il terzo invece è stato recuperato il 31 gennaio del 1934 sull'asse stradale, nell'incrocio tra il decumano maggiore e il *cardo V*, mentre il quarto il 26 febbraio nell'atrio della Casa del Rilievo di Telefo (*Insula occidentalis I*, n. 2-3). Dai giornali di scavo si apprende inoltre che le zampe dei cavalli furono trovate il 13 ottobre 1933²¹³⁴.

Bibliografia: Maiuri 1946-48 (*Rilievo A*); Fuchs 1959, p. 119, n. 5; Kusch 1960, p. 22, n. 46; Froning 1981, pp. 16-17; *Villa Albani* 1994, n. 534; Monaco 1996, fig. 7; *Villa Albani* 1998, n. 843; Sperti 2004, p. 809; Esposito 2014, p. 71, nota 206.

La lastra, seppur frammentaria, è di forma rettangolare e presenta un bordo inferiore costituito da un listello liscio, non molto spesso ma prominente, mentre superiormente è un secondo listello liscio più spesso e più piatto. La scena che compare nel campo figurativo, nonostante la sua estrema frammentarietà, è riconducibile ad una nota iconografia ricostruibile grazie all'esemplare tipo A dei due rilievi Loulè provenienti anch'essi da Ercolano, cui si rimanda per la descrizione completa della scena. Rispetto alla replica Loulè l'esemplare in esame presenta una variante, costituita dall'aggiunta di un pilastro sormontato da una statua arcaistica di Apollo *Phoibos* nella parte sinistra del

²¹³⁴ In realtà dai giornali di scavo le descrizioni non corrispondono perfettamente alla totalità dei frammenti poi ricomposti. Un caso particolare è costituito dal frammento rinvenuto il 31 gennaio 1934, come dichiarato da Maiuri, ma nei giornali di scavo non figura alcun ritrovamento.

rilievo. Il dio presenta la tipica impostazione rigida e contratta dello stile arcaico, con la gamba sinistra avanza e la destra ritratta, mentre le braccia, entrambe piegate, reggono un arco e presumibilmente una freccia. La figura di Apollo, che ricorda molto quella presente sui rilievi deliici, verso cui muoveva il corteo di Apollo, Latona ed Artemide, è legata al personaggio principale che compare sulla scena, vale a dire *Helios*.

Stilisticamente il rilievo si caratterizza per evidenti effetti chiaroscurali e coloristici, che mettono in risalto la lucentezza e la plasticità delle parti nude in contrasto con i panneggi e le criniere dei cavalli. Si nota infatti una eccessiva levigatezza delle parti nude, quali ad esempio i cavalli, che nelle altre repliche, sono caratterizzati da una muscolatura vibrante e possente e da zampe nervose e asciutte, e inoltre un accentuato uso di canali di separazione nelle criniere dei cavalli e nella parte finale della veste dell'auriga. Questi elementi permettono di suffragare la datazione proposta da Fuchs, che colloca questo e l'altro rilievo ercolanese in età flavia.

Il bordo superiore reso attraverso un sottile listello è comune a numerose lastre e della stessa serie si deve ricordare un frammento di tipo B al British Museum²¹³⁵.

La replica del tipo A, qui in esame, e la successiva del tipo B, sono state trovate in frammenti sparsi lungo il *cardo* V - all'incrocio con il decumano maggiore, di fronte la palestra e alla fine del *cardo*, in prossimità della porta -, nell'atrio della casa dell'Atrio Corinzio e nell'atrio della Casa del Rilievo di Telefo. Credo sia inverosimile che un rilievo di questo genere decorasse la strada, dal momento che si tratta di rilievi di dimensioni considerevoli e dal carattere ornamentale, e pertanto, data la presenza di due frammenti nell'atrio della casa dell'Atrio Corinzio è possibile che i rilievi decorassero la suddetta *domus*. Qualora ciò fosse confermato, i due rilievi dovrebbero ascriversi al completo rifacimento della casa in epoca neroniana-flavia, di cui fanno parte le decorazioni in IV stile²¹³⁶.

Inoltre ai tre frammenti che compongono il rilievo se ne deve aggiungere un quarto, ritrovato privo di inventario nei depositi del Museo Archeologico Nazionale di Napoli (**cat. 36**).

33 - Lastra a rilievo con quadriga (Tav. XXX, 2)

Inv. 76477, 76493, 76498 (ex 6680, frammento di destra)

Materia: Marmo pentelico.

Misure: alt. 0,76 m, lung. calcolabile 1,63 m.

²¹³⁵ Inv. 401.1. *British guide* 1876, n. 47; Smith 1892-1904, I, p. 373, n. 815.

²¹³⁶ Dardenay, Eristov, Maraval 2014 e capitolo 3.6.

Luogo di conservazione: Già al Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Attualmente esposto presso gli scavi di Ercolano, Casa del Bel Cortile.

Stato di conservazione: la superficie presenta numerose scheggiature, soprattutto evidenti nei punti di rottura. Una forte scheggiatura compare sulla coscia destra del giovane clamidato. Manca la zampa destra anteriore del primo cavallo. Dell'originaria composizione rimane: la parte superiore dell'auriga i primi due cavalli della quadriga per intero, mentre degli altri solo le zampe posteriori; il busto, le braccia e le gambe fino alle ginocchia del giovane clamidato. Su quest'ultimo è necessario ricordare che nel momento in cui fu rinvenuto nel 1760 fu inventariato più volte come le altre sculture del Museo dopo aver subito una pesante integrazione e così esposto nelle sale del Museo. Le integrazioni in marmo riflettevano l'ipotesi di identificazione legata a Ercole, completando il bastone come una clava e la mano destra con i pomi delle Esperidi. Le integrazioni sono ancora oggi conservate, prive del loro nucleo antico, nei depositi del Museo di Napoli.

Inventari: 1796. Nuovo Museo e fabbrica della porcellana di Napoli. *Bassorilievo di un Ercole, alto pal. 2 3/4, largo pal. 1 5/6 - è di buona scultura, per le buone forme dell'Ercole; fu ristaturata in Portici, con essersi fatta la testa con una punta di spalla, il braccio con mano destra, le due gambe colla coscia destra, e porzione del piano del bassorilievo, ed esiste ivi* (*Documenti inediti* 1878-1880, I, p. 245, n. 168).

1805. Nuovo Museo dei Vecchi Studi. *Bassorilievo di figura in atto di camminare, male intesa e ristaurata per Ercole con i pomi esperidi mentre nell'altra mano, la quale è antica, ha il pedo pastorale. Assai buona scultura fuori del ristauero. Alto pal. 2 5/6. Largo pal. 1 1/6 - II* (*Documenti inediti* 1878-1880, IV, p. 197 n. 15).

1819. Real Museo Borbonico. Inv. B 55, Ercolano.

1849, Real Museo Borbonico. Inv. 346M, Ercolano. Bassorilievo di figura rettangola incastrata in altro pezzo di marmo moderno. Raffigura un Ercole giovane secondo le vestigia che appariscono da una clava che tiene nella sinistra. Stringe nella destra i pomi degli [...] Eperidi. La testa e le gambe con porzione della clamide sono di ristauero moderno. Alto palmi due e once dieci, largo palmo uno ed once nove.

Luogo di rinvenimento: Ercolano. Il primo frammento, raffigurante il torso di un giovane clamidato, inv. 6680, è stato rinvenuto il 5 febbraio del 1760 nei pressi dell'ingresso alla Palestra: "Da uno dei cavatori ricevei un frag. di un basso rilievo consistente in un sol torso di un Eroe, il quale da me è stato giudicato Teseo; tiene la clamide fermata con fibula sopra la spalla destra; nella mano sinistra tiene un frag. di mazza come ben si sa che Teseo, avendola a Perifeta tolta, se la tenne sempre per arme, addoperandola sempre come fece Ercole che lo rese invincibile; e d.^a mazza chiamavasi corineta o corina; manca a d.^o bassorilievo la man destra, la testa e le gambe; è in tutto alto pal. 1 on. 1 1/2 (*Museo naz. n.º 6680*); trov. sotto la masseria di Bisogno. Nota di met. ecc. (Ruggiero 1885, p. 304)".

I due frammenti maggiori furono trovati invece il 27 febbraio 1934 nella zona dell'ultima rampa del *cardo V*, in prossimità della porta che fuoriesce dalla città²¹³⁷.

Bibliografia: Gerhard, Panofka 1828, p. 139, n. 525; Finati 1842, p. 253, n. 55; Ruggiero 1885, p. 304; Ruesch 1908, n. 514; Maiuri 1946-48 (*Rilievo B*); Fuchs 1959, p. 119, n. 5; Kusch 1960, p. 22, n. 46; Froning 1981, pp. 16-17; *Villa Albani* 1994, pp. 432-435 n. 534; Monaco 1996, fig. 8; *Villa Albani* 1998, pp. 343-344, n. 843; Pagano, Prisciandaro 2006, p. 217; Milanese 2009, p. 87; Esposito 2014, p. 71, nota 206.

Una lastra di forma rettangolare bordata inferiormente attraverso un listello liscio, purtroppo poco conservato a causa dello stato frammentario di conservazione del rilievo, presenta uno schema compositivo ricostruibile, al pari del precedente rilievo **cat. 32**, attraverso il rilievo tipo B della collezione Loulè, forse proveniente da Ercolano (**cat. 35**), cui si rimanda per la descrizione completa della scena.

Il rilievo, esattamente come il precedente, presenta effetti coloristici e chiaroscurali ottenuti mediante una resa accentuata delle increspature dei panneggi e dell'incisività dei capelli dell'auriga e delle criniere dei cavalli in contrasto con le parti nude levigate e sfumate. Questi elementi permettono di collocare la replica tra gli esemplari di epoca flavia e attribuire il pezzo allo stesso ambito produttivo della lastra precedente del tipo A. Rispetto alla lastra del tipo A, tuttavia, si scorge una maggiore attenzione per la resa dei fasci muscolari del corpo, mentre resta identica la plasticità delle zampe, a differenza delle altre repliche nelle quali prevaleva la nervosità e la snellezza. Inoltre rispetto alle altre repliche, l'auriga presenta un chitone, cui sono aggiunte delle corte maniche legate superiormente, così da creare un maggiore preziosismo nella veste.

Il rilievo per stile e tema iconografico doveva costituire un'unica composizione insieme al rilievo tipo A, nonostante i frammenti siano stati rinvenuti in modo sparso lungo il *cardo V*, nell'atrio della Casa dell'Atrio Corinzio e nell'atrio della Casa del Rilievo di Telefo. Tuttavia, come detto nella scheda precedente, è lecito pensare che i due rilievi costituissero la decorazione ornamentale di una domus, presumibilmente quella dell'Atrio Corinzio, nella quale sono stati trovati due frammenti. Qualora ciò fosse confermato, i due rilievi dovrebbero ascriversi al completo rifacimento della casa in epoca neroniana-flavia, di cui fanno parte le decorazioni in IV stile²¹³⁸.

²¹³⁷ In realtà dai giornali di scavo le descrizioni non corrispondono perfettamente alla totalità dei frammenti poi ricomposti.

²¹³⁸ Dardenay, Eristov, Maraval 2014 e capitolo 3.6.

34 - Lastra a rilievo con quadriga (Tav. XXXI, 1)

Inv. s.n.

Materia: marmo pentelico.

Misure: alt. 71 cm, larg. 145 cm.

Luogo di conservazione: già a Lisbona. Attualmente si trova a Cologny (Ginevra), nella Fondation Martin Bodmer.

Stato di conservazione: la superficie si presenta in ottimo stato di conservazione. Sono presenti alcune scheggiature in alcuni punti, quali il petto del giovane a piedi, il muso del secondo cavallo da destra e il bacino dell'auriga. Lo sfondo neutro in parte rovinato da alcune abrasioni, variamente disseminate. I bordi sono integri, eccezion fatta per alcune scheggiature. Manca lo zoccolo sinistro anteriore del primo cavallo da destra.

La lastra presenta nei lati brevi l'*anathyrosis*, mentre sul lato superiore sono un foro centrale più ampio e due laterali più ridotti per l'alloggiamento di una grappa metallica²¹³⁹.

Luogo di rinvenimento: Ercolano o Pompei.

Provenienza: Il rilievo insieme al successivo **cat. 35** era in possesso del duca di Loulè, che nel XIX secolo lo donò al Museo di Lisbona, dal quale è passato a Ginevra. I rilievi però furono sicuramente rinvenuti già nel XVIII secolo e furono acquistati da un antenato del Duca di Loulè, il Duca di Marialva, che sappiamo era presente a Napoli nel 1775 in qualità di ambasciatore presso la corte dei Borbone. Resta però il dubbio di come esse siano state acquisite. Secondo *British synopsis* 1979, p. 95, n. 179a e Yriarte 1882, p. 556 sarebbero stati acquistati da un antiquario a Roma, il quale a sua volta li avrebbe ritrovati a Pompei. Secondo Welcker 1841, p. 122 e Friedrichs, Wolters 1885, n. 1838 i rilievi furono rinvenuti ad Ercolano mentre secondo Boutroue 1891 furono donati dal re all'ambasciatore. Secondo Maiuri 1946-48, p. 121, nota 2, infine, i rilievi potrebbero provenire dalla scena del teatro di Ercolano e farebbero parte dei numerosi materiali rinvenuti a seguito di scavi clandestini eseguiti dal Principe d'Elboeuf.

Bibliografia: Welcker 1841, p. 122, n. 389-390; Kekulé 1872, p. 105, n. 414; *British synopsis* 1979, p. 95, n. 179a; Yriarte 1882, p. 556; Boutroue 1891; Homolle 1892; Smith 1892-1904, III, p. 228, n. 2157; Amelung 1908, p. 448; Maiuri 1946-48, p. 221; Picard 1946-48; Borbein 1968, p. 134; Gagnebin 1972, pp. 51-54; Dörig 1975, n. 5; Froning 1981, pp. 16-17, 32-35; *LIMC* II (1984), s.v. *Astra*, p. 908, n. 15 b (S. Karusu); *LIMC* III (1986), s.v. *Eos*, p. 752, n. 23 b (C. Weiss); *Villa Albani* 1994, pp. 432-435 n. 534; Monaco 1996; Sperti 2004, pp. 807-808.

²¹³⁹ Le notizie sono riportate in Monaco 1996, pp. 89, 101 nota 62.

Il rilievo è realizzato su di una lastra di forma rettangolare, bordata inferiormente da un listello liscio, che, nella parte superiore, non è perfettamente dritto, poiché costituisce, oltre il limite della lastra, anche la superficie sulla quale si muovono le figure. Il campo figurativo è composto da un'articolata composizione che vede come protagonista una quadriga in corsa. Alla guida è un auriga di sesso maschile, che, proteso in avanti, trattiene con entrambe le mani le briglie - probabilmente rese in pittura o separatamente in altro materiale poiché non sono scolpite nel marmo. L'uomo, dalla muscolatura vigorosa e dai tratti del volto marcati, indossa lo *xystis*, un lungo chitone a maniche lunghe chiuso in vita da una cintura, utilizzato solitamente dagli aurighi²¹⁴⁰. I capelli sono resi a piccole ciocche ondulate, quasi mosse all'indietro dal vento generato dal movimento del carro.

I quattro cavalli sono impennati e rappresentati l'uno di fianco all'altro nella stessa posizione: mentre le due zampe posteriori sono saldamente poggiate a terra, quelle anteriori sono sollevate, la sinistra più in basso della destra. Il corpo degli animali trasmette con grande vigore espressivo la concitazione dello sforzo e del movimento. I muscoli sono tesi e contratti con passaggi di piano dolci ma frequenti nella zona del corpo, mentre alle zampe è conferita una maggiore asciuttezza e nervosità. A differenza dei corpi, le teste presentano una diversa impostazione, che accentua il senso di profondità: il primo cavallo da destra è visto di tre quarti, quasi volge lo sguardo verso lo spettatore, gli altri invece sono interamente di profilo, ma mentre i primi due hanno il muso abbassato, l'ultimo è fortemente sollevato. La criniera è resa ugualmente nei quattro animali: una fila di piccole ciocche separata solo in un punto nella zona mediana, che conferisce loro un andamento divergente, mentre sulla fronte è un ciuffo bipartito che si apre ordinatamente davanti agli occhi.

Sulla sinistra è un giovane in corsa verso sinistra. È interamente nudo, eccezion fatta per un *himation* che, avvolto intorno al braccio sinistro, si solleva e svolazza creando grosse increspature. La sua posizione, che prevede la gamba destra poggiata a terra e leggermente piegata e la sinistra interamente piegata all'indietro, sottintende una corsa forsennata. Tuttavia il giovane è immortalato nel momento in cui volge lo sguardo all'indietro, mostrandosi di prospetto all'osservatore. Il braccio sinistro è leggermente piegato ma tenuto lungo il corpo, mentre il destro è più dolcemente teso. Entrambe le mani non sono serrate, sottintendendo la presenza di qualcosa nelle mani.

Il rilievo in esame, insieme con il secondo della stessa collezione, costituiscono le più importanti testimonianze di una serie di rilievi che da questi esemplari prendono il nome. La serie Loulè, appunto, è costituita da due tipi, che per tema, composizione e iconografia costituiscono dei *pendants*, originariamente prodotti ed utilizzati in coppia. L'esemplare in esame rientra nel tipo A. Si tratta di un tipo che, al pari del pendant, è stato oggetto di numerosi studi ed ipotesi interpretative. La scena si compone di un auriga di sesso maschile, interpretabile come *Helios*, dio del sole, che come si suole nella cultura greca guida una quadriga, davanti al quale è *Phosphoros*, la personificazione

²¹⁴⁰ Lee 2015, p. 112.

della stella del mattino. La rappresentazione deriva da modelli dell'inizio del IV sec. a.C., specialmente una serie di rilievi con scena di corsa di *apobates*, ai quali si è aggiunta una figura di giovane in corsa, forse mutuata da una scena di ratto di Persefone in cui Hermes traina, mantenendone le briglie, i cavalli della quadriga di Hades. Ai modelli del IV sec. a.C. si ispirano i gli espedienti prospettici, quali la ripetitività dei cavalli visti di profilo e la diversa accentuazione del rilievo, così come la visione interamente di profilo del carro. L'elaborazione del rilievo è invece da porre in ambito ellenistico, forse intorno alla fine del II sec. a.C., epoca in cui divenne comune il culto delle personificazioni astrali²¹⁴¹.

Il rilievo, come il compagno di tipo B, è stato datato da Fuchs intorno alla fine del II sec. a.C. ed è possibile confrontarlo solo con il rilievo di Budapest²¹⁴², databile qualche anno più tardi. Gli elementi decisivi per il suo inquadramento tipologico sono legati alla classicistica resa della criniera, che ad esempio nella replica traiana del British Museum, presenta una secca ripartizione in due file e ugualmente accade per gli zoccoli, dove nella seconda replica del British Museum vi è una schematica fila di peli. La criniera è infatti resa a piccole ciocche singolarmente, con grande naturalismo e senso dello spazio. I drappaggi delle vesti non sono mai banali e virtuosistiche increspature, denunciando pertanto un'appartenenza del rilievo alle prime produzioni neoattiche. Il rilievo, sia stilisticamente che formalmente deve essere stato prodotto insieme al seguente del tipo B.

35 - Lastra a rilievo con quadriga (Tav. XXXII, 2)

Inv. s.n.

Materia: marmo pentelico.

Misure: alt. 71 cm, larg. 145 cm.

Luogo di conservazione: già a Lisbona. Attualmente si trova a Cologny (Ginevra), nella Fondation Martin Bodmer.

Stato di conservazione: ottimo stato di conservazione, eccezion fatta per alcune leggere scalfitture e per la frattura dell'angolo superiore destro. La lastra presenta

²¹⁴¹ Per tutto questo vd. capitolo 2.9.

²¹⁴² Museo delle Belle Arti, inv. 4796, Hekler 1929, p. 108, n. 99; Fuchs 1959, p. 119, n. 2; Monaco 1996, p. 91.

nei lati brevi l'*anathyrosis*, mentre sul lato superiore è presente un foro centrale per l'alloggiamento di una grappa metallica²¹⁴³.

Luogo di rinvenimento: Ercolano o Pompei.

Provenienza: Il rilievo insieme al precedente **cat. 34** era in possesso del duca di Loulè, il quale nel XIX secolo lo donò al Museo di Lisbona, dal quale è passato a Ginevra. I rilievi però furono sicuramente rinvenuti già nel XVIII secolo e furono acquistati da un antenato del Duca di Loulè, il Duca di Marialva, che sappiamo era presente a Napoli nel 1775 in qualità di ambasciatore presso la corte dei Borbone. Resta però il dubbio di come esse siano state acquisite. Secondo *British synopsis* 1979, p. 95, n. 179a e Yriarte 1882, p. 556 sarebbero stati acquistati da un antiquario a Roma, il quale a sua volta li avrebbe ritrovati a Pompei. Secondo Welcker 1841, p. 122 e Friedrichs, Wolters 1885, n. 1838 i rilievi furono rinvenuti ad Ercolano mentre secondo Boutroue 1891 furono donati dal re all'ambasciatore. Secondo Maiuri 1946-48, p. 121, nota 2, infine, i rilievi potrebbero provenire dalla scena del teatro di Ercolano e farebbero parte dei numerosi materiali rinvenuti a seguito di scavi clandestini eseguiti dal Principe d'Elboeuf.

Bibliografia: Welcker 1841, p. 122, n. 389-390; Friedrichs 1868, p. 525, n. 872; Kekulé 1872, p. 105, n. 415; *British synopsis* 1979, p. 95, n. 179a; Yriarte 1882, p. 556; Friedrichs, Wolters 1885, n. 1838; Boutroue 1891; Homolle 1892; Smith 1892-1904, III, p. 228, n. 2157; Amelung 1908, p. 448; Löwy 1922, fig. 14; Maiuri 1946-48, p. 221; Picard 1946-48; Borbein 1968, p. 134; Gagnebin 1972, pp. 51-54; Dörig 1975, n. 5; Stefanidou-Tiveriou 1979, pp. 98 ss.; Froning 1981, pp. 16-17, 32-35; *LIMC* II (1984), s.v. *Astra*, p. 908, n. 15 a (S. Karusu); *LIMC* V (1990), s.v. *Helios*, p. 1014, n. 92 (N. Yalouris); *Villa Albani* 1994, pp. 432-435 n. 534 (R. Neudecker); Monaco 1996; Sperti 2004, pp. 807-808.

Su una lastra bordata inferiormente da un listello liscio, che costituisce anche il piano su cui si muovono le figure, è rappresentata una scena in cui è una quadriga in corsa verso destra. L'auriga, di sesso femminile, indossa un lungo peplo attico, cinto in vita, e un *himation* svolazzante, avvolto intorno ai gomiti. La ponderazione del corpo evidenzia come la donna ponga la gamba sinistra in avanti e la destra all'indietro, così mostrandosi quasi interamente di prospetto. Il braccio sinistro proteso in avanti e quello destro piegato e ritratto sostengono con le mani le briglie dei cavalli, rese in pittura o separatamente in altro materiale. Il volto dai tratti dolci è completato da una ricca acconciatura formata da due bande laterali pettinate all'indietro e appuntate in una coda svolazzante per effetto del vento.

I cavalli sono riprodotti rampanti l'uno di fianco all'altro nella medesima posa: la zampa posteriore destra saldamente ancorata al suolo, mentre la sinistra è sollevata; le zampe anteriori sono sollevate, la sinistra più in alto della destra. Le teste, tuttavia as-

²¹⁴³ Le notizie sono riportate in Monaco 1996, pp. 89, 101 nota 62.

sumono posizioni diverse. Il primo cavallo reclina il muso e si rivolge di tre quarti verso l'osservatore, gli altri, tutti di profilo mostrano una inclinazione simile al primo o sollevano completamente il muso. La muscolatura del corpo è possente, i fasci muscolari sono scanditi da dolci passaggi di piano che si fanno vigorosi nella zona delle zampe, in cui è sottolineata maggiormente la nervosità. Le criniere sono alte e a spazzola, rese attraverso un'unica fascia nella quale sono scandite verticalmente singole ciocchette. Il primo cavallo ha inoltre un ciuffo bipartito a lunghe ciocche, mentre il terzo e il quarto hanno lo stesso ciuffo frontale ma singolo e sollevato.

Di fronte alla quadriga è posto un giovane nudo con clamide appuntata sulla spalla destra, che scivola lungo il corpo, coprendogli la parte sinistra del petto e il braccio sinistro. È visto interamente di prospetto, nonostante con le gambe - la sinistra salda al suolo ma piegata in avanti, la destra leggermente sollevata - sottintenda un rapido e imminente movimento verso destra. Con la mano destra il giovane tiene le briglie dell'ultimo cavallo, mentre con la sinistra sostiene un bastone nodoso e leggermente ricurvo, un *lagobolon*. Con il capo è rivolto verso sinistra.

Il rilievo, come il precedente, rappresenta la testimonianza più rilevante di una serie che dal proprietario di queste due lastre prende il nome. La serie, composta da due tipi di rilievi, rappresenta specularmente una quadriga in corsa al seguito di un giovane. Il rilievo in esame appartiene al tipo B, nel quale è appunto una donna a condurre verso destra la quadriga. Sull'identificazione dei personaggi che compongono la scena si è molto discusso, dal momento che come aurighi di sesso femminile si conoscono quattro divinità astrali: Selene, *Nyx*, *Hemera* ed *Eos*. Dal momento che questa lastra costituisce il pendants del tipo A, nel quale la quadriga è guidata da *Helios*, il dio del Sole, è lecito aspettarsi su questo secondo tipo una divinità della Notte, presumibilmente *Nyx*. Il giovane posto davanti alla quadriga è la stella della sera, *Hesperos*, noto per la sua grande bellezza e per essere la stella che annuncia la notte. Nonostante la composizione rispecchia iconograficamente il tipo A nella disposizione delle figure, è noto un modello degli inizi del IV sec. a.C. che ritrae un atleta o *Helios*. Tale modello, seppur stilisticamente richiama gli stessi modelli delle lastre del tipo A, deve essere considerato separatamente. I rilievi della serie Loulè infatti utilizzano espressioni formali dell'inizio del IV sec. a.C., rielaborandole in epoca tardo-ellenistica al fine di creare due immagini speculari e complementari. Appartengono al IV sec. a.C. gli espedienti prospettici, attraverso i quali sono ripetuti i cavalli lungo una stessa linea e l'alternanza della disposizioni dei musì, il tutto per rendere la profondità in una visione di profilo.

Stilisticamente il rilievo è stato datato da Fuchs intorno alla fine del II sec. a.C. e costituisce uno dei primi prodotti delle botteghe neoattiche. I dolci passaggi di piano, la classicistica resa dei cavalli e delle vesti e gli effetti prospettici resi con sapienza pongono il rilievo tra i prodotti dello stesso ambito cronologico del precedente tipo A.

36 - Frammento di lastra a rilievo con figura femminile su quadriga

Inv. s.n. (provv. R7)

Materia: marmo pentelico.

Misure: alt. 37 cm, larg. 34 cm.

Luogo di conservazione: Museo Archeologico Nazionale di Napoli.

Stato di conservazione: il rilievo è estremamente frammentario, spezzato su tutti i lati eccezion fatta per quello superiore. Si conserva interamente il braccio destro proteso dell'auriga e parte del volto, mentre la testa si presenta frammentata.

Luogo di rinvenimento: Ercolano in base alla sua appartenenza al rilievo **cat. 32**.

Bibliografia: inedito.

Il frammento, spezzato su tutti i lati è di dimensioni considerevoli e conserva la parte superiore integra, costituita da un listello liscio che borda la lastra. Nel campo figurativo si osserva un finissimo rilievo costituito da un auriga proteso in avanti, di cui si conserva il braccio destro, anch'esso proteso in avanti e parte del volto. La spalla è coperta dalla veste, come solitamente accade per la xystis, la veste indossata dagli aurighi. Il frammento, nonostante l'esiguità della porzione conservata, è chiaramente riconducibile alla serie Loulé tipo A, e nell'auriga si può riconoscere il dio *Helios*. Tuttavia grazie alla presenza del bordo superiore e la sua presenza nei magazzini del Museo di Napoli, è lecito pensare che il frammento facesse parte del rilievo **cat. 32** rinvenuto in frammenti tra il 1933 e il 1934 ad Ercolano, dal momento che tale esemplare, passato per il Museo ed oggi esposto nella Casa del Bel Cortile, si caratterizza per la presenza dello stesso bordo superiore. Tale esemplare manca di questa porzione del rilievo, poiché la figura dell'auriga è spezzata all'altezza della cintura.

Rimane insoluta tuttavia la storia di questo frammento. Sappiamo che un primo frammento della lastra B fu rinvenuta già nel 1760, ma non è testimoniato nessun altro frammento nello stesso scavo, né è documentato il ritrovamento di questo frammento in altri scavi borbonici. Qualora il rilievo fosse stato rinvenuto negli scavi Maiuri, allora lo studioso, nella sua ricomposizione, proposta negli Annali della Scuola Archeologica di Atene nel 1946-48²¹⁴⁴, non avrebbe considerato tale frammento. Purtroppo il frammento non avendo numero d'inventario potrebbe anche essere stato rinvenuto in anni successivi. Tuttavia tra la pubblicazione di Maiuri e i giornali di scavo non vi è una precisa cor-

²¹⁴⁴ Maiuri 1946-48.

rispondenza. Ad esempio il giorno 13 ottobre 1933²¹⁴⁵ si dice che "sono stati raccolti frammenti di marmi e precisamente delle zampe di cavalli che appartengono alla quadriga che trovasi nel giardino della Casa n° 1 sullo stesso Cardine e lato", prospettando la possibilità che tra i frammenti vi sia proprio il piccolo rilievo in esame.

²¹⁴⁵ ASSAN II, 145, 1.

Area di Napoli

37 - *Lastra a rilievo con Nike che sia allaccia il sandalo (Tav. XXXII, 2)*

Inv. 264

Materia: marmo pentelico.

Misure: alt. 104 cm, larg. 140 cm.

Luogo di conservazione: Monaco, Glyptothek.

Stato di conservazione: sono oggetto di restauro moderno: il membro, la barba, il naso, parte della fronte e della guancia e la zona superiore della testa dell'erma; il braccio e la spalla di destra, le dita della mano sinistra, la parte anteriore della faccia e gli orli delle pieghe della fanciulla di sinistra; una piega della veste, le punte di entrambi i seni, il naso e parte della capigliatura della fanciulla di destra. Per il resto il rilievo si presenta in un ottimo stato di conservazione.

Luogo di rinvenimento: una villa nelle vicinanze di Napoli, forse la villa di *Pausilypon*. Inizialmente era in possesso dell'artista Louis Ducros a Roma, poi dello scultore Antonio d'Este, dal quale fu acquistato nel 1810.

Bibliografia: Schorn 1858, n. 136; Brunn 1868, pp. 163-166, n. 136; Lützow 1869, pp. 19-20, n. 9; Hauser 1889, p. 70, n. 99; Kekulé 1881, p. 9; Curtius 1938, p. 203, fig. 337; Furtwängler, 1907, p. 20, Nr. 264, Taf. 38; Furtwängler 1910, pp. 273-276, Nr. 264; Fuchs 1959, p. 7, n. c; Simon 1988, p. 73, tav. 21,1; Touchette 1998, pp. 317-318, fig. 3.

Il rilievo è scolpito su una lastra leggermente rettangolare priva di bordi, eccezion fatta per il lato inferiore dove è presente uno sporgente ma sottile listello, funzionale principalmente a fungere da piano di calpestio per le figure rese attraverso un rilievo particolarmente alto. In un'ambientazione sobria, costituita da uno sfondo neutro, sono riprodotte due figure femminili ai lati di un'alta erma sormontata da un ritratto di personaggio barbato visto di profilo. La prima figura posta sulla sinistra è impegnata nel cingere il capo della scultura posta sulla sua destra con una lunga e sottile benda. La donna è rappresentata interamente di profilo, in una morbida posa che fa perno sulla gamba sinistra mentre la gamba opposta è rilassata e scartata all'indietro. Seguendo la ponderazione della figura, il braccio destro, seppur di restauro, è posto più in basso e il sinistro più in alto, poiché il rilievo immortalava il momento in cui la donna stringe il nodo della benda. Il capo, sempre rappresentato di profilo, mostra una capigliatura caratterizzata da

cappelli ondulati tirati all'indietro e annotati in una crocchia occipitale. Il volto, invece, presenta tratti fortemente marcati, mascelle piene e arcate sopraccigliari sporgenti. Il corpo, infine, è coperto da un peplo dorico stranamente privo di cintura, il quale, aprendosi, lascia scoperta la parte destra del corpo.

Dall'altro lato è una seconda figura, con la prima connessa per effetto della torsione, piuttosto innaturale, della testa che rivolge lo sguardo verso l'azione compiuta dalla prima figura. La donna, infatti, vestita stavolta di ampio chitone, cui si aggiunge un *himation* portato davanti alle gambe e avvolto intorno all'avambraccio sinistro, sta sollevando la gamba destra, il cui piede è cinto da una benda. Con il braccio sinistro la donna cerca di avvicinarsi, abbassandosi e inarcando la schiena. Nella mano sinistra stringe invece un'altra benda arrotolata, indice della sua partecipazione all'azione che sta svolgendo la prima figura, vale a dire l'adornamento delle statue. La testa, che come detto si rivolge verso sinistra, presenta gli stessi tratti marcati del volto mentre i capelli sono chiusi in un velo.

Il rilievo così descritto fa parte delle repliche della nota balaustra del tempio di Atena Nike, creata negli anni finali del V sec. a.C. La figura di destra è una *Umbildung* della lastra nella quale compare la Nike che si allaccia il sandalo, nota da un'altra replica più fedele di fine II sec. a.C. di cui rimane un calco ad Alessandria. La lastra della balaustra è lacunosa nella parte destra che può presumibilmente essere ricostruita grazie al supporto di questa replica romana. Si tratta come detto, però, di una rielaborazione dal momento che mancano le ali e la figura di destra non ha i sandali, elemento che priva dell'originario significato il gesto di abbassarsi verso il piede sollevato. La presenza dell'erma e delle bende nelle mani delle donne rendono le figure più consone ad un ruolo di sacerdotesse, a differenza delle Nikai della balaustra che, con ogni verosimiglianza, erano rappresentate ai lati di un trofeo. La funzione del rilievo, quale decorazione di una villa in prossimità di Napoli, deve aver comportato la sostituzione del trofeo con l'erma, elemento notoriamente apprezzato nelle decorazioni scultoree delle ville di lusso.

Stilisticamente il rilievo presenta un trattamento freddo e accademico del panneggio delle figure, le cui pieghe sono solitamente tubolari. Il rilievo è molto sporgente e, nonostante le dimensioni alquanto prossime all'originale, si nota una perdita quasi completa della percezione dei corpi sotto le vesti, che nell'originale mostravano trasparenze quasi cristalline. I tratti idealizzati dei volti sono fortemente marcati, soprattutto nelle arcate sopraccigliari e nelle palpebre superiori, indice, come nel caso delle vesti, di una forte impronta classicistica. Il rilievo sembra dunque molto vicino ai prodotti di epoca adrianea come soprattutto i rilievi del Pireo.

38 - Lastra a rilievo con *thiasos dionisiaco* (Tav. XXXIII, 1)

Inv. 977

Materia: marmo bianco.

Misure: alt. 36 cm, larg. 153 cm.

Luogo di conservazione: Musei Vaticani, Cortile del Belvedere.

Stato di conservazione: la superficie del rilievo presenta numerose scheggiature e abrasioni. Alcune parti dei pesonaggi sono state restaurate così come il bordo della lastra

Luogo di rinvenimento: dalle spiagge vicino Napoli, secondo Visconti IV, pp. 158-160.

Provenienza: Un disegno di Claude-François Nicole attesta che il rilievo era in collezione Carafa. Nel 1781 fu acquistato per il Papa da Giuseppe Giovannelli (secondo Visconti da Thomas Jenkins) e nel 1782 fu restaurato da Giovanni Pierantoni. A partire dal 1899 è esposto nella Loggia Scoperta dei Musei Vaticani.

Raffigurazioni: È stato rappresentato in un disegno di Giuliano da San Gallo (anteriore al 1504/1515) che si conserva a Siena (Falb 1902).

Disegnato, inoltre, dall'artista francese Claude-François Nicole, il quale attesta la presenza del rilievo «dans la Courts du palais du prince de Colombrano a Naples» (British Museum, Department of Greek and Roman Antiquities, Townley Compara-
randa, cfr. de Divitiis 2007a, p. 106, fig. 7)

Bibliografia: Massi 1792, p. 74; Visconti IV, pp. 158-160, tav. 21; Pistolesi 1829, V, p. 117, tav. 79; Matz 1872, p. 48; Fabriczy 1902, pp. 79, 85; Falb 1902, tav. 11 v. - 28 r.; Amelung 1908, pp. 274-276, cat. 96a, tav. 24; Reinach 1912a, p. 356, 4; Brunn, Bruckmann 1926, n. 655; Pesce 1930, p. 104, nota 1; Rumpf 1939, p. 125, n. 394; Helbig⁴ I (1963), pp. 173-174, n. 228 (W. Fuchs); Matz 1968, p. 76, n. 20; von Hesberg 1980, pp. 261-263, tav. 86, 1; LIMC III (1986), s.v. *Dionysos*, p. 453, n. 322 (C. Gasparri); Pietrangeli 1989, p. 154; Pochmarski 1990, pp. 111-113, 302, n. R46, tav. 36, 2; Dräger 1994, p. 35 nota 139, p. 104 nota 534, p. 203 nota 983; Andreae 1998, p. 18, tav. 205 (96a); Spinola 1996-99, I, p. 44, n. PE 30; de Divitiis 2007a, pp. 106-107, fig. 8.

Su una lastra di forma rettangolare piuttosto oblunga, di cui solo il bordo inferiore è antico, è rappresentato un *thiasos dionisiaco*, diviso in diversi gruppi. Da sinistra è un Satirello a piedi, rivolto verso destra, che con entrambe le braccia cerca di disarcionare un altro Satiro dal dorso di una centauressa, che lo spinge via con forza. Accanto a loro inizia la vera processione, cadenzata secondo ritmi più lenti. Un Sileno vestito di

solo mantello avvolto intorno al bacino stringe una lunga fiaccola e rivolge lo sguardo verso due Satiri fanciulli, entrambi muniti di tirso che, disposti secondo una postura quasi speculare, mantengono un vassoio sul quale è posto un incenziere. Di fronte a loro il terzo gruppo, composto da due Satiri, anch'essi quasi speculari, che per la disposizione divergente dei tirsi sembrano richiamare l'impostazione dei Satirelli. Del gruppo fa parte anche un Satiro mollemente disteso sul dorso di un centauro. Chiude la scena la guida del *thiasos*, Dioniso. Il dio è vestito di un lungo chitone che lascia scoperta la parte destra del busto, leggermente ritratta per effetto del gesto del dio di rivolgere lo sguardo all'indietro verso il suo corteggio. Dioniso, come spesso accade, è rappresentato ebbro e pertanto instabile nell'incedere tanto da essere sorretto sulla sua sinistra da un piccolo Satiro. L'ultima figura è un Sileno barbato con fiaccola, nell'impostazione del tutto simile a quello descritto in precedenza.

Il rilievo non può inserirsi tra le produzioni convenzionali e seriali tipiche delle botteghe neoattiche, anche se il tema proposto rientra appieno nel repertorio tardo-ellenistico, in questo caso riprodotto con una maggiore originalità. Il motivo principale è quello del Dioniso ebbro aggrappato ad un Satirello, che ricorre, in modi diversi su numerosi prodotti neoattici, mentre il resto della composizione, seppur individualmente priva di modelli precisi, tende all'iterazione speculare dei soggetti, che denota una certa standardizzazione. Le figure per lo stile basate su una morbida plasticità di gusto classicistico e per lo schema compositivo basato su singole figure ben distinte su sfondo neutro può collocarsi tra i prodotti classicistici dell'inizio del I sec. a.C.

Pozzuoli

39 - Base con scena di vendemmia (Tav. XXXIV)

Inv. 6675

Materia: marmo pentelico.

Misure: alt. 98 cm, diam. 82 cm.

Luogo di conservazione: Museo Archeologico Nazionale di Napoli.

Stato di conservazione: la superficie presenta diverse incrostazioni ed abrasioni, probabilmente dovute alla prolungata esposizione agli agenti atmosferici. Il plinto di base presenta una forte scheggiatura all'altezza del secondo satiro portatore di sacco mentre il coronamento superiore è stato restaurato all'altezza del primo satiro.

Inventari: 1819. Real Museo Borbonico. Inv. 531, Francavilla.

1849, Real Museo Borbonico. Inv. 554M, Francavilla. *Puteale rappresentante una vendemmia. L'oggetto della rappresentazione è un torchio formato da molte pietre. Delle uve sono sparse in una cesta situata su di una rupe. Due Satiri coronati di canne innalzano una grande pietra destinata a calcare l'uva che due altri Satiri hanno raccolta. Il primo che è barbuto e poggiato su di un bastone porta con l'altro più giovane delle otri ripiene di uva. Una lunga trave è adattata ai fianchi della cesta per innalzare la pietra che serve di torchio. Due altri Satiri spingono con violenza la medesima. In mezzo ad essi è Sileno barbuto che dirige il travaglio. Altezza palmi tre e mezzo per due di diametro.*

Luogo di rinvenimento: Pozzuoli. La base probabilmente giunse a Napoli da Pozzuoli insieme ad altri marmi che componevano la collezione di Antonio Giudice in Palazzo Cellammare²¹⁴⁶.

Provenienza: la base si trovava a Palazzo Francavilla, noto precedentemente come Palazzo Cellammare, dove era utilizzato come sostegno di una statua di togato e collocata nel giardino inferiore in un'edra all'estremità orientale del viale principale, quando fu vista da Paciaudi e d'Hancarville²¹⁴⁷. Probabilmente la scultura faceva parte della collezione di Antonio Giudice, principe di Cellammare, che presso il palazzo collezionò diverse sculture in marmo²¹⁴⁸. Entrò in proprietà dello Stato nei primi anni del XIX sec. - e non figura negli inventari del 1796 e del 1805 - quando il palazzo entrò in possesso di Gioacchino Murat.

Raffigurazioni: disegnato dall'architetto francese Abel Blouet tra 1823 e 1825 (fa parte dell'*Ensemble de dessins de Naples et ses environs, et de la Sicile*, conservato all'Institut National d'Histoire de l'Art di Parigi)

²¹⁴⁶ Augusto e la Campania 2014, pp. 66-67, n. V.26 (E. Dodero).

²¹⁴⁷ Su questa localizzazione desunta da documenti d'archivio vd. Savarese 1996, p. 125; Pisani 2003, p. 108; Dodero 2012, p. 59.

²¹⁴⁸ Vd. Dodero 2012.

Bibliografia: Caylus 1762, p. 162, tav. 58, nn. 1-2; *Museo Borbonico* 1824-1857, II, tav. 11; Hauser 1889, p. 103, n. 35a; Ruesch 1908, n. 288; Fuchs 1959, p. 156 nota 57; von Hesberg 1981, p. 234 nota 201; *Collezioni Napoli* 1989, pp. 250-251, n. 269; Grassinger 1991, pp. 91-92, nota 33; Dräger 1994, p. 207, n. 33, tav. 10; Golda 1997, pp. 21, 81; Dodero 2009, pp. 319-322, n. 57, tav. 21b; Dodero 2012, p. 59 fig. 5; *Augusto e la Campania* 2014, pp. 66-67, n. V.26 (E. Dodero).

La base, rilavorata forse in epoca moderna per trasformarla in un puteale, è posta su uno zoccolo decorato con un motivo a meandro e una gola con *kyma* a foglie lanceolate cuoriformi a bordo continuo ben marcato e nervatura centrale alternate a elementi intermedi a foglia lanceolata; il *kyma* è diviso dal campo centrale da una fila di astragali con fusarole biconvesse e perline ovali. La parte superiore è invece semplicemente modanata. Nel campo centrale è raffigurata una scena di vendemmia. Due Satiri, uno giovane e uno anziano che, in posizione speculare e simmetrica, sollevano un masso al di sopra di un cesto ricolmo di grappoli d'uva. Il primo Satiro inarca la schiena in avanti e solleva la gamba destra sulla roccia sulla quale è posto il cesto, mentre il secondo più prestante solleva con minor sforzo il masso, rimanendo dritto. Enbrambi comunque mostrano le spalle all'osservatore. Sulla destra altri Satiri stanno facendo perno su una grossa trave: il primo è completamente dritto e si solleva sulla trave per usare tutto il peso del proprio corpo; il secondo, barbato e con il corpo ricoperto di peluria, resa attraverso strisce continue sbazzate, è salito su una roccia e dall'alto cerca di muovere la trave; l'ultimo Satiro è letteralmente appeso, il corpo è posto sotto la trave, che egli cerca di trascinare verso il basso. Completano la scena due Satiri, ripetuti secondo il medesimo schema figurativo, che incedono verso destra e portano sulle spalle un grosso sacco pieno di grappoli d'uva.

Sulla base è rappresentato il motivo fondamentale nella pratica del culto di Dioniso della spremitura dell'uva che qui significativamente è eseguita dal seguito del dio, come avviene anche su alcune lastre Campana²¹⁴⁹. La scena principale, costituita dai due Satiri del gruppo centrale, è nota nelle stesse forme in un cratere dei Musei Vaticani²¹⁵⁰, mentre in un cratere ricomposto con integrazioni moderne al British Museum²¹⁵¹ è replicata l'intera sequenza. Si tratta di un modello elaborato in epoca tardo-ellenistico all'interno delle botteghe neoattiche e poi riproposto su supporti di forma convessa, a quanto ad oggi possiamo dedurre. La base di Napoli è la più antica della serie e si inserisce per le dimensioni e la decorazione dello zoccolo una serie di basi databili intorno alla metà del I sec. a.C.²¹⁵² Le figure presentano un modello semplice e raffinato, volumi sfumati

²¹⁴⁹ von Rohden, Winnefeld 1911, pp. 63-69.

²¹⁵⁰ Inv. 2313. Grassinger 1991, pp. 202-203, n. 44.

²¹⁵¹ inv. 2502. Grassinger 1991, p. 223, n. EII1D

²¹⁵² Vd. capitolo 4.3.

ed effetti chiaroscurali poco accentuati, che ricordano ad esempio il trattamento del cratere a volute da Villa San Marco (**cat. 7**).

40 - Lastra a rilievo con Ares arcaistico (Tav. XXXIII, 2)

Inv. 315198 (Ant. Fl. 87)

Materia: marmo bianco a grana fine.

Misure: alt. 29 cm, larg. 44 cm.

Luogo di conservazione: Museo Archeologico Nazionale di Napoli.

Stato di conservazione: la lastra, ricomposta da due frammenti, risulta spezzata su tutti i lati tranne quello sinistro, che conserva ancora il bordo originario. La superficie presenta numerose incrostazioni ed è abrasa soprattutto nella parte destra dove si intravede la sagoma di una seconda figura. La prima invece è mancante della parte inferiore delle gambe, della testa e del braccio destro.

Inventari: Elenco dei materiali esposti nell'Antiquarium Flegreo, 1961-62²¹⁵³. *N. progressivo Antiquarium:* 155. *Data del ritrovamento:* [non specificato]. *Luogo del ritrovamento:* [non specificato]. *Dimensioni:* alt. mass. m 0,29; larg. mass. m. 0,12. *Descrizione:* frammento di rilievo arcaistico e guerriero (e parte della cornice marginale sinistra). *N. inventario Antiquarium:* 87.

Luogo di rinvenimento: incerto, forse Pozzuoli²¹⁵⁴.

Bibliografia: inedito.

La lastra presenta una cornice, conservata solo sul lato sinistro, la quale è composta da un listello liscio e da una gola rovescia. Lungo il bordo campeggia parte di una figura maschile rivolta verso destra e rappresentata interamente di profilo. L'uomo è coperto da un'armatura, che riproduce anatomicamente la muscolatura della zona dell'ad-

²¹⁵³ Nell'"Archivio de Franciscis" ASSAN 153/7 le foto nn. 21 e 22 certificano che il rilievo all'inv. 33 sia proprio il rilievo in esame, anche se all'epoca della foto era mancante della parte sinistra con bordo.

²¹⁵⁴ In ASSAN "Archivio de Franciscis" 153/8 in un appunto di Alfonso de Franciscis si capisce che lo studioso si sia annotato di ricercare la provenienza del pezzo, probabilmente invano. Egli ha cercato anche confronti e l'analisi del pezzo lo ha fatto propendere verso un'identificazione come generico guerriero e non come Ares.

dome e del petto mentre il bacino e la parte superiore delle cosce è coperta da una veste, le cui terminazioni sono rese a *zig-zag* e le pieghe sono ritmicamente verticali. Completa l'abbigliamento un mantello dalla resa simile alla veste su descritta e dalla forma piuttosto assottigliata. Questo, dopo essersi avvolto intorno al gomito e all'avambraccio destro, termina a forma di "coda di rondine" ed è leggermente rialzato verso sinistra. Il braccio destro è portato indietro e piegato ad angolo retto. Seppur non conservato, nella mano destra doveva mantenere un elmo. Il braccio sinistro invece non è visibile, poiché coperto dal volume del corpo ma con la mano mantiene un grosso scudo circolare, rappresentato di tre quarti. Di esso si vede il bordo semicircolare anteriore e l'impugnatura interna di forma circolare. Alla destra di questa figura è presente una lunga lancia verticale. Nel punto centrale dell'asta la superficie è abrasa ma è percepibile, per la volumetria del rilievo, la presenza di qualcosa che si avvolge intorno ad essa. Allo stesso modo sul bordo esterno dello scudo si scorge una sorta di rigonfiamento.

La figura è facilmente identificabile come un guerriero rappresentato in stile arcaistico. In questo stile, nato probabilmente in ambiente neoattico in età tardoellenistica²¹⁵⁵, sono rappresentate numerose divinità del *pantheon* greco, tra le quali, come guerriero, il dio Ares. Sono note, in base alla documentazione esistente, due repliche che riproducono a rilievo la figura di Ares dello stesso tipo di quello presente sul frammento in esame. Si tratta del puteale proveniente dalla collezione Albani e conservato presso i Musei Capitolini²¹⁵⁶ e del rilievo di Copenaghen, proveniente da *Tusculum*²¹⁵⁷. Rispetto a queste due esemplari, datati rispettivamente in età augustea e in età adrianea, presenta sostanziali differenze nella resa della veste, che fuoriesce dall'armatura, e dello scudo. La veste dell'Ares del rilievo in esame presenta spiccati tratti arcaistici, tra cui le rigide scanalature che segnano le pieghe o i lembi che formano *zig-zag*, che ricordano le vesti di altre divinità realizzate in stile arcaistico come l'Athena, attestata ad esempio ad Ercolano (*cat.* 26)²¹⁵⁸, mentre la forma a "coda di rondine" del mantello avvolto intorno al braccio è presente anche sul Poseidon del su citato puteale Albani o sull'Hermes raffigurato su un puteale oggi perduto rinvenuto a Corinto²¹⁵⁹. Di contro lo scudo sul rilievo in esame è naturalisticamente portato in avanti e di conseguenza risulta rappresentato di tre quarti mentre negli altri due esemplari lo scudo è perfettamente frontale. Inoltre sul frammento napoletano la lancia, che negli altri esemplari è mantenuta con la mano sinistra, o non è presente o, più probabilmente, non si conserva.

²¹⁵⁵ Vd. capitolo 1.3.

²¹⁵⁶ Inv. 1019. Hauser 1889, p. 60, n. 86; Fuchs 1959, p. 48, nota 21; Willers 1975, p. 30, nota 108; Cain 1985, p. 113, nota 604; *LIMC* II (1984), s.v. *Apollon/Apollo*, p. 422, n. 425; s.v. *Ares/Mars*, p. 543 n. 342; s.v. *Artemis/Diana*, p. 834, n. 309 (E. Simon); s.v. *Athena/Minerva*, p. 1096, n. 306 (F. Canciani); *LIMC* III (1986), s.v. *Dodekathēoi*, p. 652, n. 309 (G. Berger-Doer); Zagdoun 1989, pp. 83 ss., 103; Golda 1997, pp. 92-93, n. 34.

²¹⁵⁷ Inv. 841. Froning 1981, p. 89, nota 44, tav. 30,1; *LIMC* II (1984), pp. 543 ss. n. 342, s.v. *Ares/Mars* (E. Simon); Long 1987, p. 43, n. 1, tav. 67, fig. 121; Zagdoun 1989, p. 98; Golda 1997, p. 39.

²¹⁵⁸ Tipo 4 di Hauser 1889, tav. 1, 4. Sul tipo vd. anche Zagdoun 1989, p. 87 ss. e Golda 1997, p. 41, tipo Athena 1a-b.

²¹⁵⁹ Golda 1997, p. 106, n. 58.

L'asta conservata sulla destra potrebbe appartenere ad un'Athena rivolta verso sinistra, variante del tipo 4 dell'Hauser, che è solitamente attestata con il corpo rivolto verso destra. In questa forma Athena è attestata sulla nota base del Museo dell'Acropoli di Atene²¹⁶⁰ e su un frammento di puteale a Cleveland, datato in età tardo-repubblicana o protoaugusta²¹⁶¹.

Il rilievo in esame dal punto di vista stilistico presenta diverse affinità con il l'Ares del rilievo di Copenaghen, per la plastica volumetria delle membra e la morbida resa dei dettagli incisi. La lastra si può datare nella piena età augustea e si configura come l'esemplare a noi noto più vicino al prototipo²¹⁶², poiché presenta una più stretta adesione ai canoni dello stile arcaistico.

Il tipo di cornice risulta attestato su due rilievi provenienti da Miseno **catt. 47, 48** e databili intorno alla metà del I sec. a.C.²¹⁶³

41 - Frammento di rilievo con Niobide caduto (Tav. XXXV, 1)

Inv. 315288 (Ant. Fl. 167)

Materia: marmo pentelico.

Misure: alt. 40 cm, larg. 43 cm.

Luogo di conservazione: Museo Archeologico Nazionale di Napoli.

Stato di conservazione: la lastra è spezzata su tutti i lati ad eccezione del lato inferiore. La superficie è in buono stato di conservazione. Alcune scheggiature sono presenti sul lato superiore, mentre il corpo del giovane Niobide è abraso.

Inventari: Elenco dei materiali di esposti nell'Antiquarium Flegreo, 1961-62. *N. progressivo Antiquarium:* 34. *Data del ritrovamento:* 24.3.1922. *Luogo del ritrovamento:* Strada rione (Ricotti). *Dimensioni:* 0,43 x 0,40. *Descrizione:* frammento bassorilievo. *Vi si nota parte di figura virile semignuda in atteggiamento di riposo (Niobide).* *N. inventario Antiquarium:* 167.

Luogo di rinvenimento: Pozzuoli, tra via Oberdan e via Pergolesi (Rione Ricotti), ad Est del c.d. tempio di Nettuno in data 24.03.1922²¹⁶⁴. Fu rinvenuto insieme ad una testa giovanile e ad un puteale con ambientazione nilotica²¹⁶⁵.

²¹⁶⁰ Becatti 1941, pp. 32-40; Fuchs 1959, pp. 45-46; Havelock 1964, tav. 19; Harrison 1965, pp. 82-83; Zagdoun 1989, pp. 83-104, tav. 18.

²¹⁶¹ Golda 1997, pp. 76-77, n. 6.

²¹⁶² Su questo vd. capitolo 2.3.3.

²¹⁶³ Vd. capitolo 3.12.

Bibliografia: De Franciscis 1953, pp. 24-27, fig. 13; Clairmont 1963, pp. 26-27, tav. 8, 3; Cook 1964, p. 44, n. 10; Vogelpohl 1980, p. 199; *LIMC* VI (1992), s.v. *Niobidai*, p. 918, n. 15g (W. Geominy); Cullen Davison 2009, p. 394, n. 73.

Il piccolo frammento è relativo ad una lastra di cui rimane il bordo inferiore costituito da un sottile listello liscio. Nonostante la ristrettezza della parte conservata è facilmente riconoscere nel rilievo una delle numerose repliche di un fregio raffigurante la strage dei Niobidi, convenzionalmente attribuito alla decorazione del trono della statua fidiaca di Zeus ad Olimpia²¹⁶⁶. Si può osservare per intero la figura di un Niobide steso obliquamente su una roccia con la testa rivolta verso il basso e le braccia allo stesso modo ricadenti verso il basso, indice dell'avvenuta morte del giovane. A fianco a lui, sulla sinistra la parte inferiore di una donna vestita di lungo chitone. Lo stesso soggetto è riprodotto su una replica a San Pietroburgo e sullo scudo del British Museum²¹⁶⁷.

Si nota nella resa delle figure una tendenza alla linearità dei tratti e alla schematicità delle vesti, accentuate dall'ingente uso del trapano. Già questi elementi permettono di datare il rilievo entro l'epoca antonina, ma a questo si aggiungono i confronti costituiti dagli altri esemplari della serie, databili nello stesso arco cronologico e caratterizzati da uno stile simile, che denotano una certa diffusione del modello in epoca medio-imperiale.

42 - Frammento di rilievo con gambe di un Satiro (Tav. XXXV, 2)

Inv. s.n.

Materia: marmo bianco.

Misure:

Luogo di conservazione: Museo Archeologico Nazionale di Napoli.

²¹⁶⁴ ASAN P 14-34/8.

²¹⁶⁵ Museo Archeologico Nazionale di Napoli, inv. 140619. Elia 1930; Gasparri 1972, pp. 116-117, 122; Golda 1997, p. 88, n. 26; *Augusto e la Campania* 2014, p. 67, n. V.27 (A. Ciotola).

²¹⁶⁶ Vd. capitolo 2.11.

²¹⁶⁷ Vd. capitolo 2.11.

Stato di conservazione: la lastra è spaccata e lacunosa su tutti i lati. È stata ricomposta da tre frammenti, di cui si leggono ancora le fratture. Le parti più sporgenti sono scheggiate.

Luogo di rinvenimento: Pozzuoli. Il rilievo grazie alla testimonianza di una foto nell'"Archivio de Franciscis" sappiamo che era all'Antiquarium Flegreo²¹⁶⁸ mentre una foto dell'Archivio Fotografico del Museo di Napoli²¹⁶⁹ attesta la sua presenza a Napoli. Sulla foto è la segnatura "altri inventari 76", riferito all'inventario dell'Antiquarium Flegreo. Pertanto il rilievo, grazie al supporto dell'inventario, è stato rinvenuto tra via Giacinto Diana e Via Girone, ad Ovest dell'anfiteatro.

Inventari: Elenco dei materiali esposti nell'Antiquarium Flegreo, 1961-62. *N. progressivo Antiquarium:* 76. *Data del ritrovamento:* 27.4.1952. *Luogo del ritrovamento:* Via Giacinto Diana Girone. *Fogna. Proprietà* Limongelli Salvatore fu Giuseppe. *Oggetto:* n° 3 frammenti di marmo. *Dimensioni:* 0,26 x 0,09. *Descrizione:* piccolo bassorilievo su cui avanza del personaggio scolpito, sola la gamba destra dal ginocchio, e il piede sinistro poggiante la sola punta a terra. *N. inventario Antiquarium:* 392.

Bibliografia: inedito.

Il piccolo frammento riproduce parte della figura di un uomo, seduto su una roccia naturale, dal profilo spigolo e irregolare, che si vede conservata nella parte destra e inferiore del rilievo. La gamba sinistra, in primo piano è disposta diagonalmente, mentre la destra è poggiata su uno strumento musicale, il *kroupezion*, e poggia con la punta del piede a terra. L'ambientazione naturale della scena e l'uso di uno strumento musicale riconducono il soggetto alla sfera dionisiaca. Il Satiro per la posizione delle gambe è confrontabile con un rilievo a Monaco²¹⁷⁰, sul quale è rappresentato un Satiro assiso su roccia con ramo stretto sotto al braccio e inserito in una cornice idillico-sacrale. La presenza tra l'altro della roccia sotto il Satiro di Napoli, che verosimilmente doveva continuare, potrebbe far ipotizzare una riproduzione quasi esatta del rilievo di Monaco. Il rilievo, stilisticamente improntato ad una morbida plasticità e una separazione dei piani attraverso la diversa emersione dall sfondo, rientra in una serie di esemplari a soggetto idillico-sacrale, diffusi in area flegrea in età augustea²¹⁷¹.

²¹⁶⁸ ASSAN "Archivio de Franciscis" 153/7, foto n. 36.

²¹⁶⁹ Neg. MN/D 116405.

²¹⁷⁰ Inv. 251. von Hesberg 1986, pp. 20-21, fig. 23; Wünsche 2005, p. 159.

²¹⁷¹ Vd. capitolo 4.4.

43 - Altare cilindrico con Satiri, Menadi e Dionisi arcaistici (Tav. XXXVI)

Inv. 315469

Materia: marmo pentelico.

Misure: alt. 71 cm, diam. sup. 50 cm, diam. inf. 66,5 cm.

Luogo di conservazione: Baia, Museo Archeologico dei Campi Flegrei.

Stato di conservazione: l'altare si conserva in buono stato nella parte inferiore mentre risulta spezzato nella parte superiore dove mancano alcune teste di figure e il bordo. Il bordo inferiore è parzialmente scheggiato. La superficie presenta in numerosi punti forti scheggiature, abrasioni e incrostazioni. All'altezza della testa di una delle menadi versanti è presente un foro, forse utilizzato per l'inserimento di un restauro antico.

Luogo di rinvenimento: Pozzuoli, Rione Terra. Rinvenuto nell'area del tempio.

Bibliografia: Cain, Dräger 1994, p. 823, fig. 18; Dräger 1994, pp. 208-209, cat. 35, tav. 13-15; Hackländer 1996, p. 207, cat. 68; *Museo Campi Flegrei* 2008, II, p. 100 (C. Valeri).

L'altare cilindrico presenta, su uno zoccolo arricchito da una treccia, un bordo inferiore decorato con un *blattkyma* composto da una doppia fila di foglie lanceolate dal bordo ondulato e nervatura centrale ben marcata, il quale si ritrova, in stile diverso, su un puteale caprese di età tiberiana con rami di pioppo²¹⁷² rinvenuto a *Villa Iovis*, ma soprattutto su un altro puteale di Palazzo dei Conservatori datato al terzo quarto del I sec. a.C.²¹⁷³ Dopo una fascia con astragalo composto da perline ovali e fusarole a disco inizia il fregio circolare figurato, il quale presenta, ripetuto per due volte in modo speculare, Dioniso barbato, vestito di chitone e *himation*, nell'atto di tendere un *kantharos* con la mano destra verso una Menade, anch'essa vestita di chitone e *himation*, la quale solleva in alto un'*oinochoe* per versare del vino. Le due figure, che riproducono tipi noti nelle produzioni neoattiche²¹⁷⁴, si dispongono ai lati di un altare acceso. La scena è completata da un elemento paesistico che varia dalla prima alla seconda riproduzione. Nel primo caso è presente un albero dal fusto molto sottile e affusolato che termina con rami dai quali nascono grandi foglie sporgenti. Nonostante si tratti di rilievi molto minuti potrebbe trattarsi di un albero di fico. Nel secondo caso invece l'albero presenta un

²¹⁷² *Augusto e la Campania* 2014, n. VI.41 (L. Di Franco).

²¹⁷³ Golda 1997, p. 96, n. 39.

²¹⁷⁴ Dioniso riproduce il tipo 1 in esame in questo lavoro, già Hauser 1889, tipo 10, Cain 1985, tipo *Dionysos* 2 e Golda 1997, tipo *Dionysos* 1, mentre la menade versante riproduce il Cain 1985, tipo *Bacchantin* 4.

tronco più spesso e dei rami pieni di foglie aghiformi e frutti. Si può probabilmente pensare da un pino per la forma delle foglie, comunque stilizzata, e per la presenza delle stesse solo nella parte superiore.

L'albero di fico si ripete altre due volte ai lati di un Satiro, vestito delle pelle ferina che gli cinge il collo e si solleva dietro la schiena e rappresentato nell'atto di suonare un *aulòs*. Questo personaggio, incedente verso destra incrociando le gambe, riproduce un tipo²¹⁷⁵ molto noto nelle produzioni neoattiche soprattutto in associazione con il Satiro con pantera e con la Menade che suona il timpano, come ad esempio nella lastra di Ercolano di epoca augustea **cat. 22** e sul vaso firmato da *Salpion* del Museo di Napoli²¹⁷⁶. Nel caso in esame tuttavia la pelle ferina ha una dimensione molto più ridotta rispetto agli esemplari noti.

Speculare al Satiro è parte di una Menade di cui rimane solo la parte inferiore del corpo, vestita di un leggero chitone, e un lembo circolare dell'*himation* che doveva portare avvolto intorno alle braccia. Questa Menade si può riconoscere forse come una suonatrice di timpano, per la somiglianza con un tipo attestato su un candelabro degli Uffizi²¹⁷⁷.

Stilisticamente il rilievo presenta figure molto slanciate e fini e una resa sfumata dei dettagli, priva di manierismi. Le figure emergono delicatamente dallo sfondo in una composizione ordinata e ben ritmata attraverso la doppia ripetizione del motivo principale, cui si aggiungono due "riempitivi", quali sono il satiro e la menade, legati, comunque, al tema dionisiaco della scena. La forma dell'altare è perfettamente assimilabile ad un esemplare a Grayswood, nel quale tra l'altro compare un'altra figura, un po' anomala, di Dioniso arcaistico²¹⁷⁸ e ad un altro a Palazzo Doria Pamphilj²¹⁷⁹. I migliori confronti per ciò che concerne la figura di Dioniso è costituito dal frammento di puteale di Copenaghen²¹⁸⁰ e il candelabro di Villa Borghese²¹⁸¹ datati tra il 50 e il 25 a.C. Pertanto, per l'altare in esame si può accettare la stessa datazione.

²¹⁷⁵ Cain 1985, tipo Satyr 15.

²¹⁷⁶ Inv. 6673. Fuchs 1959, pp. 142-143, 166 n. 17; Grassinger 1991, pp. 176-177, n. 19; *Augusto e la Campania* 2014, pp. 64, n. IV.24 (S. Tuccinardi).

²¹⁷⁷ Cain 1985, pp. 130 tipo *Ménade 8a*, p. 156, n. 22. Sul tipo vd. anche Matz 1968, pp. 27-31.

²¹⁷⁸ Dräger 1994, pp. 193-194, n. 14.

²¹⁷⁹ Dräger 1994, pp. 240-241, n. 78.

²¹⁸⁰ Inv. 1281. Schmidt 1922, pp. 22, 93, Beil. 4, III, 1; Poulsen 1951, p. 356, n. 504; Fuchs 1959, pp. 55, 58 nota 82, 128 nota 59, 166 n. 12; Golda 1997, p. 80, cat. 80.

²¹⁸¹ Schmidt 1922, p. 94, Beil. 4, III, 5; Fuchs 1959, pp. 56-57, 181, n. 21; Cain 1985, pp. 174-175, n. 73.

44 - Lastra a rilievo con nascita di Zeus (Tav. XXXVII, 1)

Inv. 318877

Materia: marmo proconnesio.

Misure: alt. 75,5 cm, lung. 195 cm, spess. 24 cm.

Luogo di conservazione: Baia, Museo Archeologico dei Campi Flegrei.

Stato di conservazione: la lastra è ricomposta da due grosse parti. I bordi sono lacunosi in più punti, mentre le parti più sporgenti del rilievo sono scheggiate o abrase. In particolare mancano le teste di quasi tutti i personaggi.

Inventari: Elenco dei materiali di esposti nell'Antiquarium Flegreo, 1961-62. *N. progressivo Antiquarium*: 58. *Data del ritrovamento*: [non specificato]. *Luogo del ritrovamento*: Serapeo. *Dimensioni*: alt. m 1,92 x 75, sp. 22. *Descrizione*: rilievo rotto in due parti, con cornice tutt'intorno e rappresentazione mitologica molto rovinato.

Luogo di rinvenimento: Pozzuoli, *macellum*?

Bibliografia: Borbein 1968, p. 155, nota 803; *LIMC* VIII (1997), s.v. *Zeus/Iuppiter*, p. 445, n. 283 (F. Canciani); *LIMC* VIII (1997), s.v. *Kouretes/Korybantes*, p. 738, n. 20 (R. Lindner); *Museo Campi Flegrei* 2008, II, p. 99 (C. Valeri).

Il rilievo, di grosse proporzioni, è ricavato in una lastra molto profonda, bordata su tutti i lati da una cornice decorata con motivi variegati. Su tutti i lati la cornice è bordata da un listello liscio, mentre la parte di congiunzione con il campo centrale è decorato superiormente con un *kyma* lesbio continuo rovesciato vegetalizzato, vale a dire con semifoglie a cinque lobi, sui lati brevi e su quello inferiore è invece un *kyma* di foglie di quercia a tre lobi, di cui quello centrale dentellato. La parte inferiore della lastra si compone inoltre, nella parte inferiore, di un cavetto, che imita il coronamento dell'architrave posto sotto i fregi architettonici. Il cavetto è decorato con un anthemion, basato sulla ripetizione di una decorazione formata da un elemento dritto costituito da un fusto da cui germogliano simmetricamente sei foglie, e da un tralcio intermittente ad S vegetalizzato obliquo da cui nasce un elemento rovescio formato da due grosse foglie speculari.

Nel campo centrale è stata riconosciuta una scena relativa alla nascita di Zeus. Sulla sinistra è una figura femminile, vestita di lungo chitone e mantello sul capo, che, seduta su un trono posto su un piedistallo, porta entrambe le braccia sul grembo; intorno a lei, due di lato e una dietro, sono raffigurate tre donne, vestite alla stessa maniera. Si

può riconoscere qui il primo momento del mito, nel quale Rea, nel gesto tipico delle partorienti e accerchiata da ancelle, medita sulla sorte cui è destinato il suo futuro figlio, quella di essere divorato dal padre Crono. Sul lato opposto in una composizione speculare è raffigurata la stessa donna seduta in trono su piedistallo, stavolta con un neonato in braccio, mentre di fronte a loro due uomini vestiti di corto chitone e mantello incedono verso sinistra imbracciando e agitando spade e scudi, malamente conservati. Si può scorgere qui l'evoluzione della narrazione mitica, nella quale Zeus è nato e, come sappiamo dalle fonti, fu salvato dai Cureti, che coprirono i vagiti del neonato grazie ad una danza nella quale facevano sbattere le armi sugli scudi provocando un gran fracasso. Sulla destra poi un pastore sta portando la capra Amaltea, che, secondo il mito, allattò Zeus dopo la partenza di Rea. Nel mezzo del rilievo, in una rappresentazione circolare del mito, è forse rappresentata la consegna da parte di Rea a Crono, seguito da due personaggi maschili, del finto Zeus, costituito da una pietra avvolta in un panno, che permise al piccolo di sopravvivere e poi uccidere il padre.

Il rilievo è stato inizialmente datato in epoca flavia da Lindner²¹⁸², alla cui datazione si è opposta Claudia Valeri²¹⁸³, in ragione del tipo di ornamentazione della cornice²¹⁸⁴. Nella rassegna curata dal Demma queste ornamentazioni architettoniche ricorrono in epoca severiana a Pozzuoli ma sono note anche precedentemente. Una datazione severiana della scena figurata è alquanto improbabile. Le figure sono slanciate e ben equilibrate, sia dal punto di vista delle proporzioni sia dal punto di vista della composizione. Il trapano, il cui uso è solitamente molto accentuato nei lavori di fine II sec. d.C., è qui usato con parsimonia solo nei punti più profondi delle pieghe dei panneggi. Questi infatti sono caratterizzati da un numero molto fitto di pieghe e da una composizione serrata ma equilibrata, organizzata su più piani, che fanno propendere verso una datazione in epoca flavia o traianea.

45 - Puteale con persuasione di Elena, cd. "Vaso Jenkins" (Tav. XXXVIII)

Inv. 76.37A, 1714.

Materia: marmo pentelico.

Misure: alt. totale del vaso 172 cm; alt. parte antica 76 cm, diam. 78,3 cm.

²¹⁸² LIMC VIII (1997), s.v. *Kouretes/Korybantes*, p. 738, n. 20 (R. Lindner).

²¹⁸³ *Museo Campi Flegrei* 2008, II, p. 99 (C. Valeri).

²¹⁸⁴ Il *kyma* di foglie di quercia è il tipo B forma 4 di Demma 2007, p. 188; il *kyma* lesbio è il tipo B forma 1c di Demma 2007, p. 186; l'*anthemion* è il tipo C forma 1 di Demma 2007, p. 193.

Luogo di conservazione: Cardiff, National Museum of Wales.

Stato di conservazione: la superficie si conserva in ottimo stato di conservazione. Sono presenti solo alcune scheggiature. Il vaso è, tuttavia, antico fino a qualche centimetro sopra le teste dei personaggi, dove è ancora visibile una linea, che corrisponde alla originaria terminazione del puteale. Il suo aspetto originario è visibile in due disegni, di seguito riportati. Quando il vaso entrò in possesso di Thomas Jenkins fu integrato attraverso l'aggiunta di un bordo superiore svasato, di fattura moderna, e di una parte inferiore, costituita da una coppa marmorea con anse antiche e protomi dionisiache inserita tra foglie d'acanto moderne. Tali integrazioni furono realizzate da J. Nollekens o C. Albacini e dovevano imitare uno dei tanti crateri noti a Roma nel XVIII sec.

Luogo di rinvenimento: Pozzuoli. Forse dall'area delle terme.

Provenienza: il puteale era già noto nel XV sec. poiché l'iscrizione posta sopra le figure fu copiata da Fra Giocondo tra il 1489 e il 1493 (Venezia, Biblioteca Marciana, MS Lat. XIV, 171, f. 3v²¹⁸⁵), il quale tramanda la provenienza da Pozzuoli. Tuttavia, Romanelli 1815, pp. 72-73, riporta una notizia letta nel manoscritto di Fabio Giordano, il quale nomina il puteale tra i rinvenimenti occorsi durante gli scavi di fondazione della chiesa di S. Maria Maggiore nel centro di Napoli. Faceva parte della collezione Carafa almeno a partire dal XVI sec., come attesta Schrader. Fu acquistato da Thomas Jenkins probabilmente nel 1769, poi venduto per 300 sterline a James Barry e trasferito a Marbury Hall²¹⁸⁶. Nel 1933 il vaso faceva ancora parte della collezione Barry a Marbury Hall, poiché fu messo all'asta insieme a ciò che rimaneva della dimora²¹⁸⁷. Rimasto invenduto, nel 1976 fu acquistato dal National Museum of Wales.

Raffigurazioni: il puteale è stato disegnato da Claude-François Nicole²¹⁸⁸. Inoltre è presente un disegno nella collezione di Mr. A.W. Franks²¹⁸⁹.

Bibliografia: Schrader 1592, p. 248; Capaccio 1634, p. 854; Celano 1692, p. 189; Orlandi 1775; Dallaway 1800, p. 356 Nr. 29; Tischbein, Heyne 1801, p. 11, tav. 2; Millin 1811, tav. 159; Romanelli 1815, pp. 72-73; Müller, Wieseler 1877, tav. 27, fig. 295; Michaelis 1882, pp. 511-513, n. 36; Hauser 1889, pp. 28-29, n. 34, pp. 115-116; Robert 1904, p. 246, n. 197, tavv. 63-64; Brunn, Bruckmann 1926, p. 599; Paribeni 1951, p. 109, nota 28; Kraus 1952, p. 143; Kahil 1955, pp. 228-229, tav. 35, 3; Hess 1955, p. 178, 200-202, n. IIc, figg. 7, 8, 10; Vermeule, Bothmer 1955, p. 142; Vermeule, Bothmer 1956, p. 336; Fuchs 1959, p. 103, n. 7e, p. 105, n. 8, tav. 33b; Vermeule 1960, p. 16, n. 109; Hartmann 1979, pp. 165-166, 220, tav. 116, 3-4; Froning 1981, p. 64 nota 7, p. 65 nota 10; Vaughan 1987, p. 8; Grassinger 1991, p. 223, EII 1, B; Faedo 1992, pp. 152-171, tavv. 3a, 4-5; Adamo Muscettola 1994, p. 105; Jenkins 1996; Golda 1997, pp. 75-76, n. 4; Ramallo Asensio 1999, p. 531; Vaughan 2000, p. 25; Iasiello 2003, p. 113; de Divitiis 2007, pp. 116-117, figg. 79-82; de Divitiis 2007a, p. 100, fig. 1; Dodero 2007, p. 132, n. 25; Micheli 2008, p. 69, fig. 6; Napolitano 2013, fig. 8.

²¹⁸⁵ Su questo vd. Koortbojian 1993.

²¹⁸⁶ Vaughan 1987, p. 8; Vaughan 2000, p. 25.

²¹⁸⁷ Vermeule, Bothmer 1956, p. 336.

²¹⁸⁸ de Divitiis 2007, p. 117; de Divitiis 2007a, p. 100, fig. 1.

²¹⁸⁹ Jenkins 1997.

La decorazione principale dell'originario puteale, poi trasformato in cratere, è costituita dalla cd. persuasione di Elena. Punto focale della composizione è il gruppo costituito da Elena, seduta su un *diphros*, e da Afrodite, che giace in braccio a lei. Elena veste un lungo chitone altocinto e un *himation*, passante dietro la schiena per poi coprire le cosce. Vista di tre quarti la regina di Sparta poggia il braccio sinistro sulle cosce mentre il destro è portato sotto il mento per sostenere il capo, testimoniando un atteggiamento di profonda riflessione. Il capo leggermente abbassato presenta una capigliatura che prevede due bande laterali appuntate nella zona occipitale. Afrodite, allo stesso modo, indossa chitone altocinto e *himation*, stavolta però portato fin sopra il capo. Vista di prospetto la dea avvolge il braccio intorno al collo di Elena e con l'altro indica palesemente il giovane Paride di fronte a loro. Il volto dai tratti più decisi e le dimensioni maggiori le conferiscono una maggiore importanza, dovuta al suo carattere divino.

Di fronte a loro sono Paride ed Eros. Il primo è rappresentato come un giovane vigoroso, stante sulla gamba destra e vestito di clamide e cappello frigio, naturale attributo del principe per la sua origine troiana. Nonostante egli sia rappresentato interamente di prospetto, volge lo sguardo verso il gruppo di Elena e Afrodite, con il braccio sinistro stringe un lembo del mantello sul petto, mentre il braccio destro è teso in avanti, poiché tirato con forza da Eros. Il dio dell'amore, infatti, sta tentando di smuovere l'*en-passe* di Paride, favorendo il suo incedere verso Elena. Dunque Eros, fanciullo e alato, è rappresentato di prospetto mentre fa forza sulla gamba destra avanzata.

Completano la scena altri tre personaggi femminili. Si tratta, in ordine da sinistra a destra, di una citarista, vestita di chitone e *himation* avvolto trasversalmente e rappresentata di tre quarti, stante sulla sinistra, mentre suona la cetra, di una flautista, vestita allo stesso modo ma vista di profilo, mentre suona un *diaulos*, e infine una donna, interamente ammantata per effetto dell' *himation* che lascia scoperto solo il capo, che scarica il peso del corpo su un pilastrino sul quale è poggiata tramite i gomiti.

La scena rappresenta una variante della persuasione di Elena, nota prevalentemente dalle lastre già in collezione Carafa di Noja a Napoli (**cat. 81**) e del Vaticano, la quale riproduce il mitico momento tramandato dalle fonti in cui Afrodite ed Eros, tramite il loro potere di persuasione, infondono il seme dell'amore in Elena alla vista di Paride. Le diverse variazioni, legate alla disposizione delle figure, si arricchiscono della presenza di tre personaggi femminili che dilatano la scena, con l'evidente obbiettivo di rendere coerente una rappresentazione che deve occupare uno spazio lungo e ampio, quale la superficie cilindrica di un puteale. Le prime due figure sono qui classificate come musicanti e derivano da modelli noti sicuramente nel IV sec. a.C. soprattutto in combinazione con figure di danzatrici²¹⁹⁰, mentre l'ultima figura ammantata riproduce la

²¹⁹⁰ Vd. capitolo 2.15.

Musa Polimnia²¹⁹¹. Dunque si tratta di una composizione che riproduce tre motivi figurativi - persuasione di Elena, musicanti e una Musa - combinati e giustapposti per ricreare una scena, che, come sostenuto da Faedo²¹⁹², agli occhi dell'osservatore romano doveva essere concepito come una rappresentazione del mito della persuasione di Elena alla presenza di Afrodite ed Eros e delle Ninfe Erato ed Euterpe, desunte dai modelli delle musicanti tardo-classiche, e di Polimnia.

Sul vaso è riportata la seguente iscrizione²¹⁹³, che corre sopra e tra le teste dei personaggi:

Graeceia P.f. Rufa Pompon(ia) Dianae Loch(iae) s. p. s. c. p. s.

Il rilievo si caratterizza stilisticamente per i volumi espansi e per una accentuata plasticità sia delle parti lisce sia dei panneggi, in quest'ultimo caso rese sempre con profilo arrotondato. Per l'elevato livello qualitativo il puteale ricorda esemplari neoattici della prima età antonina, quali il puteale Albani dei Musei Capitolini con divinità arcaistiche²¹⁹⁴ o le lastre del Museo del Pireo ad Atene²¹⁹⁵.

La provenienza di questo puteale è stata per tradizione ascrivita a Pozzuoli sulla base della notazione fornitaci da Fra Giocondo, il quale, nel riportare tra il 1489 e il 1493 l'iscrizione latina che corre nella parte superiore del vaso, riporta Pozzuoli come luogo di rinvenimento²¹⁹⁶. Il vaso doveva far parte della collezione Carafa sicuramente nel XVI sec., come attesta Schrader e nella stessa collezione si trovava quando fu acquistato da Thomas Jenkins nel 1769. Il vaso fu restaurato come cratere da J. Nollekens o C. Albacini tra il 1769 e il 1776, anno in cui Jenkins lo vendette a James Barry per 500 sterline²¹⁹⁷.

Tuttavia, una notizia riportata Romanelli nel 1815²¹⁹⁸, ma tratta dal manoscritto cinquecentesco di Fabio Giordano²¹⁹⁹, attesta che il vaso fu rinvenuto durante i lavori occorsi per la realizzazione delle fondazioni della chiesa di S. Maria Maggiore nel centro di Napoli. La chiesa, realizzata riutilizzando i resti di un tempio romano, ritenuto dedicato a Diana²²⁰⁰, risale al VI sec. d.C., poi ricostruita interamente nel XVII sec.²²⁰¹

²¹⁹¹ Vd. capitolo 2.8.

²¹⁹² Faedo 1992.

²¹⁹³ *CIL* X, 1555.

²¹⁹⁴ Inv. 1019. Hauser 1889, p. 60, n. 86; Fuchs 1959, p. 48, nota 21; Willers 1975, p. 30, nota 108; Cain 1985, p. 113, nota 604; *LIMC* II (1984), s.v. *Apollon/Apollo*, p. 422, n. 425; s.v. *Ares/Mars*, p. 543 n. 342; s.v. *Artemis/Diana*, p. 834, n. 309 (E. Simon); s.v. *Athena/Minerva*, p. 1096, n. 306 (F. Canciani); *LIMC* III (1986), s.v. *Dodekathēoi*, p. 652, n. 309 (G. Berger-Doer); Zagdoun 1989, pp. 83 ss., 103; Golda 1997, pp. 92-93, n. 34.

²¹⁹⁵ Stefanidou-Tiveriou 1979.

²¹⁹⁶ Su questo personaggio e sulla sua attività nel regno di Napoli vd. de Divitiis 2015.

²¹⁹⁷ Vaughan 2000, p. 25.

²¹⁹⁸ Romanelli 1815, p. 73.

²¹⁹⁹ Su questo vd. Rea 2011.

²²⁰⁰ Notizia riportata dapprima nel manoscritto di Fabio Giordano e poi anche in Romanelli 1815, pp. 70 ss. Il tempio sarebbe un esastilo periptero corinzio, come si deduce dalle indagini eseguite nelle fondamenta della chiesa in tempi recenti, cfr. Guida 1969.

L'area, occupata anche da *domus* tardo-repubblicane ed edifici di epoca imperiale, fruttò numerosi ritrovamenti²²⁰².

Pertanto, se da un lato risulta impossibile chiarire con maggiore precisione il contesto di rinvenimento, dall'altro è necessario propendere per la più antica testimonianza di Fra Giocondo, che riporta come provenienza Pozzuoli. Sappiamo da una notizia fornita da Pirro Ligorio²²⁰³, che la maggior parte dei materiali raccolti da Diomede Carafa²²⁰⁴ provenivano da un terreno di sua proprietà posto vicino alla chiesa di San Francesco, nei pressi dell'anfiteatro, che oggi sappiamo essere un edificio termale²²⁰⁵.

46 - Lastra a rilievo con Eros e gallo (Tav. XXXVII, 2)

Inv. s.n.

Materia: marmo bianco.

Misure: alt. 27 cm, larg. 29 cm.

Luogo di conservazione: Wörlitz, Schloss, nell'Antikenzimmer e in precedenza nel "Pantheon".

Stato di conservazione: della lastra manca gran parte dell'angolo destro inferiore, parte di quello superiore e l'angolo sinistro superiore. L'intero bordo superiore è mancante. Il gallo a terra è molto lacunoso, del gallo in braccio ad Eros manca la testa, mentre Eros è in buono stato di conservazione ad eccezione del naso, mancante, e di una diffusa corrosione della superficie.

Luogo di rinvenimento: Pozzuoli.

Provenienza: Già appartenuto alla collezione del Principe Friedrich Carl von Preussen, figlio di Carl von Preussen, la cui collezione fu raccolta presso lo Schloss Klein-Glienicke di Postdam²²⁰⁶. Il grosso di questa collezione è stato rac-

²²⁰¹ Sulla chiesa vd. Schipa 1892; Alisio 1964, pp. 226- 236; Alisio 1964a, 42-52; Cundari 1971, p. 60 - 76; Palmentieri 2010, pp. 65-66; Palmentieri 2015, pp. 131-133.

²²⁰² Oltre a Romanelli 1815, pp. 70 ss., questa notizia è riportata in Celano 1692, p. 132. Palmentieri 2010, p. 66, nota 298, cita l'iscrizione presente sul Vaso Jenkins senza però collegarlo a quest'ultimo.

²²⁰³ Il passo è riportato in Iasiello 2003, p. 112; La stessa notizia è riportata da Capaccio, che identifica l'edificio quale tempio di Nettuno, Capaccio 1607, p. 54. Vd. anche Dodero 2007, nota 10.

²²⁰⁴ Su questo vd. de Divitiis 2007, pp. 97-106; de Divitiis 2007a; Dodero 2007; de Divitiis 2010; de Divitiis 2015a.

²²⁰⁵ Il primo ad identificare la funzione dell'edificio è De Jorio 1817, p. 30, nota 19. Sulle terme si veda inoltre Dubois 1907, pp. 340-345, 417-418, nota 14; Sommella 1978, pp. 29-32, n. 15, figg. 41-50; Valerio, Zucco 1981; *BTCGI* XIV (1996), s.v. *Pozzuoli*, pp. 427-429 (L. Corsi); Demma 2006.

²²⁰⁶ Sulla collezione vd. Goethert 1972; Nehls 1987.

colto negli anni Quaranta e Cinquanta del XIX secolo grazie ad acquisti sul mercato antiquario operati da mediatori romani. La collezione è stata successivamente implementata con acquisti fatti durante i viaggi del Principe e della moglie in Italia. Forse in questa circostanza il rilievo è stato acquistato e ne è stato tramandato il luogo di rinvenimento.

Acquistato nel 1906 da Leopold Friedrich Franz von Anhalt-Dessau, è stato collocato prima nel "Pantheon"²²⁰⁷ e poi nell'Antikenzimmer presso il castello di Wörlitz, dove attualmente si trova²²⁰⁸.

Bibliografia: Paul 1965, pp. 60-62, fig. 35, p. 79 n. 44.

Su una lastra di forma quadrata, priva di bordi ad eccezione di un sottile listello liscio che funge nella parte inferiore da piano sul quale si muovono le figure, è rappresentato un fanciullo nudo e alato. Egli è stante e si mostra frontalmente all'osservatore ma rivolge il capo verso sinistra. Il corpo è impostato sulla gamba sinistra mentre la destra è scartata verso sinistra. Inoltre il fianco sinistro è con decisione inclinato di lato per effetto anche del gesto che sta compiendo, vale a dire sollevare un gallo tenuto sulla destra. Il volto dai tratti fanciulleschi è caratterizzato da un'ampia calotta di rioccioli, organizzati in grosse ciocche arricciate e pettinate in anti in una lunga frangia. A terra è un altro gallo, conservato in modo peggiore, mentre lo sfondo è costituito da una parete muraria formata da blocchi isodomi in opera quadrata.

Il protagonista della scena è dunque Eros, solitamente raffigurato alato, nudo e dall'età classica in aspetto fanciullesco. Il dio è rappresentato secondo una posa lisippea, che quasi ricorda l'*apoxiomenos* per la posa delle braccia. La scena è relativa ad una lotta di galli, che in epoca antica era molto amata, soprattutto tra i giovani. In questo caso Eros ha tratto in salvo uno dei due galli, evidentemente per difenderlo, mentre l'altro ancora cerca di aggredirlo. Sono note in realtà anche due statue di II sec. a.C. nelle quali Eros tiene in braccio un gallo, a testimonianza del legame di questo animale con il dio²²⁰⁹. Due eroti alati, ad esempio, assistono ad una lotta fra galli su un frammento di sarcofago a Palazzo Lancellotti²²¹⁰. La ricorrenza sui sarcofagi è ben documentata dalla fine del II sec. d.C. nella decorazione dello spazio sotto il clipeo ed è giustificata per la sua connessione con l'immortalità. È interessante notare a questo proposito come il volto del giovane richiami fortemente i tratti somatici di Antinoo, il giovane amato dall'imperatore Adriano, spesso rappresentato in veste di diverse divinità del *pantheon* romano, soprattutto dopo la sua tragica morte. Infine l'ambientazione della scena in un contesto antropizzato costituito dalla muratura in opera isodoma si ritrova spesso in rilievi a sog-

²²⁰⁷ Sulla concezione museale del "Pantheon" del castello di Wörlitz vd. Cain 2011.

²²⁰⁸ Sulla collezione di antichità al castello di Wörlitz, oltre al catalogo di Paul 1965, vd. Rößler 2000.

²²⁰⁹ LIMC III (1986), s.v. *Eros*, nn. 294, 295 (H. Cassimatis).

²²¹⁰ Palazzo Lancellotti 2008, pp. 217-219, n. 56 (A. Capoferro).

getto idillico-sacrale come ad esempio un rilievo con putto su asino e Pan al Museo di Chieti ed uno con putto e bucranio ad Avignone²²¹¹.

Dal punto di vista cronologico credo giochi un ruolo decisivo la derivazione dell'acconciatura dal ritratto di Antinoo, al quale si può aggiungere il classicismo del modellato del corpo dai contorni pieni ma sfumati. Pertanto si propone una datazione in epoca adrianea.

²²¹¹ Hundsalz 1987, pp. 205-206, nn. K107-K108.

Miseno

47 - Lastra a rilievo con Satiro danzante (Tav. XXXIX)

Inv. 140588

Materia: marmo bianco.

Misure: primo frammento: alt. 44 cm, larg. 36 cm; secondo: alt. 26 cm, larg. 26 cm.

Luogo di conservazione: Museo Archeologico Nazionale di Napoli.

Stato di conservazione: la lastra maggiore è spezzata sul lato sinistro e nella parte inferiore. Il rilievo maggiore risulta ricomposta da due frammenti. Il secondo rilievo non appartenente al primo è spezzato su tutti i lati. Entrambi presentano una forte abrasione della superficie.

Luogo di rinvenimento: Miseno, tra Marinella di Poggio e Marinella di Pennata, di fronte l'isola Pennata. Acquistato da Maria Dolores Fiore²²¹².

Bibliografia: Borriello, D'Ambrosio 1979, p. 128.

Si inseriscono in questa scheda due diverse lastre, rinvenute insieme ma appartenenti a due diversi rilievi. Infatti nei rendiconti della Soprintendenza²²¹³ si parla di rilievo in tre pezzi, sul quale è raffigurato un Satiro che suona il flauto e un'altra figura. Il rilievo maggiore presenta una sola figura ed è ricomposta da soli due frammenti.

La lastra maggiore è di forma rettangolare è bordata su tutti i lati da uno spesso listello liscio - seppur non conservati i lati sinistro e inferiore è presumibile lo stesso tipo di cornice-, mentre sul solo lato destro è una modanatura a gola dritta. Rimane la figura di un Satiro volto di spalle, nudo, impegnato in una complessa e tortuosa danza mentre suona il flauto. Il braccio destro è sollevato sopra il capo, volto verso sinistra, mentre l'altro braccio doveva mantenere il flauto. Il movimento delle gambe è solo percepibile e doveva verosimilmente prevedere la gamba sinistra stante e la destra piegata all'indietro.

Per questa rappresentazione non esiste un confronto puntuale. Satiri danzanti, ritratti in un'ardita e concitata torsione del corpo sono comuni nel repertorio ellenistico, ma più raramente visti di spalle. Il più famoso soggetto, raffigurato in una più dinamica

²²¹² ASAN B 3/21.

²²¹³ ASAN B 3/21.

vista di tre quarti, è il Satiro danzante del cratere Borghese con tirso in mano e testa reclinata²²¹⁴.

Il secondo frammento, di spessore maggiore, presenta il bacino di una figura, coperto da una sorta di peluria. Si sovrappone a questo l'immagine del doppio flauto mantenuto verso il basso dalle mani del personaggio. In questo rilievo potrebbe riconoscersi il dio Pan intento a suonare il flauto o un Sileno.

I due rilievi sono probabilmente il prodotto di una stessa officina. Si nota infatti l'uso sommario di rendere le ciocche dei capelli o la peluria della veste e la tendenza a non evidenziare i dettagli. Alla stessa officina appartiene anche il rilievo trovato a Miseno **cat. 48**, ma sulla sponda opposta del porto. Le figure affusolate e slanciate e il rilievo poco accentuato inquadrano l'esemplare tra i prodotti del terzo venticinquennio del I sec. a.C., mentre la marcata linea di contorno induce ad una datazione più bassa. Si propone quindi una datazione tra la fine dell'età repubblicana e la prima età augustea.

48 - Lastra a rilievo con Satiri danzanti (Tav. XL, 1)

Inv. 145273

Materia: marmo bianco.

Misure: alt. 69 cm, larg. 75 cm.

Luogo di conservazione: Museo Archeologico Nazionale di Napoli.

Stato di conservazione: la lastra è stata ricomposta da due frammenti. La spaccatura è ancora evidente ad un terzo di altezza in senso orizzontale. La superficie presenta una forte abrasione, mentre molte scheggiature sono presenti lungo la cornice.

Luogo di rinvenimento: da Miseno, presso Punta Sarparella. Rinvenuto nel 1930 in proprietà Schiano²²¹⁵.

Bibliografia: Borriello, D'Ambrosio 1979, p. 135, n. 132.

²²¹⁴ Inv. 86. Grassinger 1991, pp. 181-183, n. 23.

²²¹⁵ ASAN M 4/8.

La lastra di forma rettangolare, tendente al quadrato, è bordata su tutti i lati da un listello liscio mentre nei lati destro e sinistro è presente anche una gola dritta. Nel campo centrale sono raffigurati due Satiri incendenti verso destra con movenze agitate imputabili alla danza. Il primo presenta il corpo quasi interamente di prospetto, ad eccezione della testa, rivolta verso destra. Il braccio destro è abbassato mentre il sinistro è teso e sollevato in avanti. Particolare è il gesto delle mani, poiché in entrambi i casi egli unisce e tende le prime quattro dita mentre divarica il pollice. Il corpo è leggermente inclinato all'indietro e di questo movimento risentono le gambe, la destra tesa al suolo, in prossimità di uno sperone roccioso, mentre la sinistra è avanzata e piegata. Il secondo Satiro è raffigurato di profilo ma mostra il petto quasi di prospetto poiché porta il braccio destro all'indietro, con il quale mantiene un tirso. Sulla spalla sostiene un capretto, che per la posizione eretta della testa sembra vivo. Il capretto è mantenuto per una zampa dalla mano sinistra del Satiro, il quale però rivolge il capo all'insù.

Entrambi le figure rientrano nell'ampio e variegato repertorio ellenistico nel quale erano molto diffusa immagini di Satiri e Menadi colti nel momento più concitato ed esasperato del culto, quello della danza orgiastica. Tuttavia, vista la diffusione di questi modelli, spesso gli artigiani greci e romani modificarono con grande originalità ed eclettismo i soggetti. In questo caso non è possibile rintracciare confronti precisi ma sicuramente sono Satiri con simili impostazioni. Nel rilievo qui in esame come in quelli nella scheda precedente si può notare un elevato grado di originalità dello scultore, che produsse per Miseno i tre rilievi tra la fine dell'età repubblicana e la prima età augustea.

Cuma

49 - Lastra a rilievo con figure maschili e pecora (Tav. XL, 2)

Inv. 317648

Materia: marmo bianco.

Misure: alt. 29 cm, larg. max 22 cm.

Luogo di conservazione: Museo Archeologico Nazionale di Napoli.

Stato di conservazione: il rilievo è composto da due frammenti non perfettamente combacianti. Manca la parte inferiore sinistra e gran parte della zona superiore. La superficie presenta numerose scheggiature e abrasioni, oltre ad incrostazioni terrose.

Inventari: Elenco dei materiali esposti nell'Antiquarium Flegreo, 1961-62. *N. progressivo Antiquarium: 141. Luogo del ritrovamento: Scavo Spinazzola. Dimensioni: m 0,20 x 0,12. Descrizione: rilievo con parte di figura virile che lotta con animale.*

Luogo di rinvenimento: Cuma, acropoli. Scavo Spinazzola.

Bibliografia: inedito.

Il rilievo, molto lacunoso, è realizzato su una lastra bordata inferiormente da un listello liscio, mentre sembra originale il bordo sinistro, leggermente ondulato ma rifinito. Resta descrivibile della parte figurata un uomo stante e dalla muscolatura possente che tira una pecora. L'uomo, di cui manca la testa, è quasi interamente rivolto verso l'osservatore ma per la posizione delle spalle sembra inclinare la testa verso il basso, dove verosimilmente si trova un altro uomo sdraiato al suolo o seduto su roccia. Di quest'ultimo rimane solo la gamba sinistra.

Si tratta di un rilievo a soggetto idillico-sacrale, incentrato sulla rappresentazione di scene di vita pastorale, talvolta legate al mondo dionisiaco. In questo caso è difficile capire il significato del soggetto in base alla porzione conservata. Tuttavia questi soggetti, elaborati in epoca ellenistica probabilmente nell'ambiente alessandrino²²¹⁶ ebbero un'ampia diffusione in età augustea²²¹⁷. Non a caso il rilievo, le cui figure sono dotate di una delicata plasticità ed emergono dallo sfondo grazie ad una marcata linea di

²²¹⁶ Adriani 1959.

²²¹⁷ Vd. von Hesberg 1986.

contorno, è databile in quest'epoca e si inserisce in una produzione ben attestata a Cuma sia sull'acropoli che nel foro.

50 - Lastra a rilievo con parte di figura femminile

Inv. 317740

Materia: marmo bianco.

Misure: alt. 5 cm, larg. 13 cm.

Luogo di conservazione: Museo Archeologico Nazionale di Napoli.

Stato di conservazione: superficie fortemente danneggiata. Lacunoso su tutti i lati ad eccezione di quello sinistro.

Inventari: Elenco dei materiali esposti nell'Antiquarium Flegreo, 1961-62. *N. progressivo Antiquarium: 139. Data del ritrovamento: 1952. Dimensioni: m 0,15 x 0,08. Descrizione: Frammento di rilievo con parte di figura panneggiata.*

Luogo di rinvenimento: Cuma, dal Foro. Rinvenuto nel 1952.

Bibliografia: inedito.

Il piccolo frammento conserva parte dell'originario bordo sinistro e una piccola porzione di una figura forse femminile, vestita di chitone e mantello, portato in senso obliquo.

51 - Frammento di lastra con giochi di Dioniso infante

Inv. 151084 (315304)

Materia: marmo bianco, lunense.

Misure: alt. 28,7 cm, larg. 37,7 cm, spess. max 8,8 cm.

Luogo di conservazione: Baia, Museo Archeologico dei Campi Flegrei.

Stato di conservazione: la lastra è lacunosa sui lati superiore, destro e sinistro. Alcune scheggiature sulla superficie, che in generale è in buono stato di conservazione.

Inventari: Elenco dei materiali dall'area del Foro (1938-1956), 9 agosto 1956. 17 N. inv. 151084. Rilievo di tipo attico. Soggetto, forse, dionisiaco. H. cm. 24 £800.000.

Elenco dei materiali esposti nell'Antiquarium Flegreo, 1961-62. N. progressivo Antiquarium: 96. Data del ritrovamento: 1952. Dimensioni: m 0,29 x 0,39. Descrizione: rilievo di tipo neoattico (frammentario a soggetto forse dionisiaco), dalla zona S-O del tempio. Grezzo sul lato posteriore.

Luogo di rinvenimento: da Cuma, rinvenuto nel 1952 in proprietà Adriana Pacchioni nell'area del portico meridionale del Foro.

Bibliografia: Nuzzo 2007, p. 359, fig. 14; Museo Campi Flegrei 2008, I, p. 352 (E. Nuzzo).

Il piccolo rilievo conserva parte del bordo inferiore costituito da uno spesso listello liscio. Della parte figurata si conserva la gamba sinistra piegata di una donna, chinata nel gesto di tirar fuori qualcosa con la mano sinistra da una cesta di vimini, il cui coperchio è sollevato, probabilmente con l'altra mano. Su una roccia di fronte a lei si vede il piede e la gamba di uomo, che indossa le *embades*, alti stivali di pelle chiusi da stringhe lungo tutto il collo del piede e la gamba. Le stringhe sono avvolte intorno a dei ganci e incrociate. Il bordo superiore dello stivale è cucito e la pelle è ripiegata e ricadente con frange ondulate. Dietro il tallone del piede si scorge parte della punta dello stivale dell'altro piede.

Il rilievo sarebbe identificabile come una scena di ambito dionisiaco, nella quale compare magari lo stesso Dioniso, come proposto da Elsa Nuzzo, se non esistesse il rilievo di *Cales* cat. 73, nel quale è rappresentata la medesima scena, ma più completa. Si tratta di una rappresentazione di un Sileno, che spesso nelle raffigurazioni di epoca greca e romana indossa le *embades*²²¹⁸, assiso su una roccia, mentre solleva una *syrinx*; a fianco a lui è Dioniso infante e dietro è una Ninfa con grappolo d'uva, che non sappiamo se qui sia presente. Di fronte un'altra Ninfa sta predendo un oggetto sacro all'interno della cista mistica. Anche se manca, la scena è legata alla rappresentazione dell'infanzia di Dioniso, cresciuto da Sileno e dalle Ninfe di *Nysa*. L'ambientazione paesaggistica e i personaggi del mondo dionisiaco mettono in relazione questo rilievo con gli altri rinvenuti a Cuma e databili in epoca augustea. Le figure, disposte su piani diversi in base alla

²²¹⁸ Vd. Götte 1988.

diversa accentuazione del rilievo, si contraddistinguono per un morbido plasticismo e per una linea di contorno ben marcata, che stilisticamente rimanda agli altri rilievi di Cuma e al rilievo da Pozzuoli con gambe di Satiro **cat. 42**. Dal punto di vista tecnico, la lavorazione del panneggio della Menade attraverso un lavoro con lo scalpello a punta dritta in senso verticale rimanda ad un confronto con la lastra con Apollo e Musa da Ercolano (**cat. 19**).

52 - Frammento di lastra a rilievo con parte di paesaggio

Inv. 178077

Materia: marmo bianco a grana fine, probabilmente lunense.

Misure: alt. 97 cm, larg. 24,6 cm, spess. 13,3 cm.

Luogo di conservazione: Baia, Museo Archeologico dei Campi Flegrei.

Stato di conservazione: spezzato su tutti i lati tranne su quello sinistro. La superficie è in buono stato di conservazione. Sono presenti solo poche rade scheggiature.

Inventari: Elenco dei materiali esposti nell'Antiquarium Flegreo, 1961-62. *N. progressivo Antiquarium: 129. Luogo di rinvenimento: scavi Spinazzola. Dimensioni m 0,98 x 0,24. Descrizione: estremità sinistra di un grande rilievo con fiori, rocce ecc.*

Luogo di rinvenimento: Cuma, recuperato durante gli scavi del 1911 presso la terrazza orientale del tempio di Apollo.

Bibliografia: Museo Campi Flegrei 2008, I, p. 370 (E. Nuzzo).

Il frammento è parte di un rilievo di notevoli dimensioni, bordato presumibilmente su tutti i lati da un listello liscio piuttosto spesso, che si conserva solo sul lato sinistro. La scena figurata si organizza su due registri, tra i quali intercorre una ammasso roccioso, che costituisce il piano di calpestio del livello superiore e la copertura a mo' di grotta del livello inferiore. In basso si conservano alcuni fiorellini, di diversa natura, che germogliano dal suolo. Sulla destra, lungo la frattura del marmo, si vede un personaggio di profilo, rivolto verso destra, dal cui dorso spunta un'ala dal ricco piumaggio. Nel registro superiore, invece, rimane la parte inferiore di due fiaccole rovesciate ma ancora

accese, forse mantenute da qualcuno, e sulla destra un plinto modanato, sul quale è poggiato un *thymiaterion* o un candelabro, la cui base è formata da foglie d'acqua.

Il rilievo risulta di difficile esegesi, dal momento che rimangono porzioni molto ridotte delle scene figurate. Si tratta indubbiamente di un rilievo a soggetto idillico-sacrale, basato sull'esaltazione della vita bucolica e dell'elemento naturale. La divisione in due registri del campo figurato tramite una parete rocciosa è d'altronde testimoniato anche nel rilievo della Glyptothek di Monaco²²¹⁹, di cui forse a Pozzuoli è attestata una replica (**cat. 42**), dove un Satiro è disteso in un santuario dionisiaco campestre e in basso è raffigurata una mandria di buoi. Il personaggio alato del rilievo di Cuma è probabilmente un Eros alato, che testimonia il rigoglio della natura, mentre in alto si può presumere vi sia un santuario campestre. Dal punto di vista stilistico il rilievo rientra nelle produzioni di epoca augustea a soggetto paesistico, che a Cuma e nei Campi Flegrei ebbero una discreta diffusione.

53 - Frammento di rilievo con figura femminile

Inv. 178193

Materia: marmo bianco, lunense.

Misure: alt. 29 cm, larg. 34,5 cm, spess. 9,1 cm.

Luogo di conservazione: Baia, Museo Archeologico dei Campi Flegrei.

Stato di conservazione: la lastra è spezzata sul lato inferiore e su quello sinistro. L'angolo superiore destro è scheggiato. La superficie è lievemente abrasa, mentre la spalla destra della donna è scheggiata.

Inventari: Elenco dei materiali esposti nell'Antiquarium Flegreo, 1961-62. *N. progressivo Antiquarium: 97. Luogo di rinvenimento: Cuma, scavi Spinazzola. Dimensioni m 0,35 x 0,29. Descrizione: Frammento di rilievo con parte superiore di figura femminile con kekruphalos.*

Luogo di rinvenimento: Cuma, dal tempio di Apollo. Rinvenuto nel 1911 da V. Spinazzola.

Bibliografia: Museo Campi Flegrei 2008, I, p. 367 (E. Nuzzo).

²²¹⁹ Inv. 251. von Hesberg 1986, pp. 20-21, fig. 23; Wünsche 2005, p. 159.

Si conserva la porzione destra superiore della lastra, bordata su tutti i lati - in questo caso deducibile dalla conservazione dei bordi superiore e destro - attraverso un listello liscio e spesso. Nel campo figurativo, a stretto contatto con il limite della lastra, si conserva la parte superiore di una figura femminile, rivolta verso destra, che volge le spalle all'osservatore. La testa altresì è di profilo, a testimonianza del movimento concitato e repentino, che permette di identificare la donna come danzatrice. Indossa, infatti, un abbigliamento molto simile a quello descritto per le altre figure di questa tipologia²²²⁰, che consiste in un chitone e un *himation* avvolto morbidamente intorno al corpo, passando dietro la schiena. La parte superiore di questo mantello forma molteplici increpature, sottolineate da incisioni parallele, che presuppongono che la testa fosse coperta da un lembo del mantello, ricaduto sulle spalle per effetto dei ripetuti movimenti. Il movimento del corpo non è perfettamente percepibile: il braccio sinistro è rivolto all'indietro, forse tendendo la mano, mentre il braccio destro è proteso in basso; il busto è inclinato in avanti, come si deduce dall'osservazione della spalla destra. La testa è riccamente ornata: dal lobo destro pende un orecchino di forma globulare, mentre i capelli, annodati in una crocchia occipitale, sono raccolti in un *sakkos*, che li avvolge quaasi totalmente dalla nuca fino a poco prima della fronte; dal tessuto fuoriescono alcune ciocche, che sono pettinate parallelamente a partire da una scriminatura centrale; infine sulla sommità del capo è posta una treccia.

Il rilievo dunque rappresenta una danzatrice, in una composizione probabilmente singola o a coppia, vista la vicinanza della figura alla cornice. Per l'abbigliamento la donna trova numerosi confronti con immagini di Ninfe, ad esempio nella Tribuna di Eshmun. Si tratta però di una composizione alquanto originale, che non deriva da modelli canonici del repertorio neoattico. I modelli tardo-classici, d'altronde, ispirarono numerose composizioni nelle quali emerge per lo più l'impronta dello scultore tardo-ellenistico e romano. La figura è caratterizzata da volumi morbidi e da una marcata linea di contorno, che permettono di datare il rilievo in epoca augustea. L'uso del marmo lunense e il netto contrasto tra la parte superiore e inferiore del mantello potrebbero essere indicatori di una produzione locale.

54 - Frammento di rilievo con Marsia

Inv. provv. 000125

Materia: marmo bianco a grana fine.

²²²⁰ Vd. capitolo 2.15.

Misure: alt. 25,5 cm, larg. 28 cm, spess. 5 cm.

Luogo di conservazione: Baia, Museo Archeologico dei Campi Flegrei.

Stato di conservazione: il rilievo è stato ricomposto da almeno quattro grossi frammenti. Restano però alcune lacune nei punti di giunzione. La superficie presenta ancora numerose incrostazioni.

Inventari: Elenco dei materiali esposti nell'Antiquarium Flegreo, 1961-62. *N. progressivo Antiquarium: 130. Data del ritrovamento: 1952. Dimensioni m 0,30 x 0,26 in 5 frr. Descrizione: Frammento di rilievo paesistico con figura che appare dietro una roccia e un'altra che suona il flauto.*

Luogo di rinvenimento: Cuma, dal Foro?. Rinvenuto nel 1952.

Bibliografia: Nuzzo 2007, p. 361, fig. 28; *Museo Campi Flegrei* 2008, I, p. 367 (E. Nuzzo).

Il frammento conserva ancora la parte inferiore del bordo, costituito da un listello liscio. Della parte figurata si può osservare una figura maschile nuda, ad eccezione di un mantello o forse di una pelle animale annodata intorno al collo, intenta a suonare con agitazione un doppio flauto. Lo strumento portato alla bocca è rivolto verso il basso, mentre l'uomo, quasi pienamente frontale, divarica le gambe e solleva i gomiti. Di fronte a lui, sul lato destro della lastra, è una conformazione rocciosa, tra i cui anfratti si nasconde un giovane ammaliato nell'osservare il musicante. Infatti di lui emerge solo la parte superiore del busto, il braccio è poggiato su una roccia e mantiene il capo dal mento. Anch'egli è nudo ma porta un mantello o una pelle ferina intorno al collo.

Come già notato da Elsa Nuzzo, nel rilievo si può riconoscere il mito di Marsia, mitico Sileno che, dopo aver inventato il doppio flauto, si vantò di essere più bravo di Apollo citaredo. Marsia è molto noto nell'iconografia greca e romana e sicuramente lo schema iconografico del soggetto presente sul rilievo cumano ricorda fortemente lo stesso Marsia rappresentato sulla base prassitelica di Mantinea²²²¹. Su questa, come in molte altre rappresentazioni, compare la scena della disputa tra Marsia e Apollo. Altre volte è invece rappresentato la tragica sorte che scaturì dall'oltroggio. In questo caso invece la scena sembra riflettere un momento precedente. Si tratta a mio avviso di una rappresentazione di Olimpo, giovane frigio allievo di Marsia. Il giovane è spesso rappresentato nella pittura vascolare greca e nelle raffigurazioni romane o come un giovane nudo con mantello o con abiti frigi²²²². Non si può tuttavia neanche escludere che invece questo soggetto rappresenti un semplice Satiro deliziato dal suono del flauto di Marsia o di un semplice Satiro. In questo senso un semplice Satiro tra le rocce trova un particolare confronto nel rilievo proveniente dalla stessa Cuma, trovato però sull'acropoli,

²²²¹ Invv. 215-217. Kaltsas 2002, pp. 246-247, n. ; Kosmopoulou 2002, pp. 251-254, n. 63 (con bibl.).

²²²² LIMC VII (1994), s.v. *Olympios*, pp. 39-45 (A. Weiss).

dove allo stesso modo è rappresentato un Satiro che si muove tra le rocce (cat. 55). Il rilievo rientra nella serie di prodotti a soggetto idillico-sacrale realizzate in epoca augustea a Cuma e nei Campi Flegrei.

55 - Frammento di rilievo con figura in abiti frigi (Tav. XLIV, 1)

Inv. provv. 000126

Materia: marmo pentelico.

Misure: alt. 34,5 cm, larg. 37 cm, spess. 5 cm.

Luogo di conservazione: Baia, Museo Archeologico dei Campi Flegrei.

Stato di conservazione: spezzato sul lato sinistro e su quello inferiore. La superficie è fortemente abrasa. Alcune piccole scheggiature sono presenti sullo sfondo.

Inventari: Elenco dei materiali esposti nell'Antiquarium Flegreo, 1961-62. *N. progressivo Antiquarium:* 98. *Luogo di rinvenimento:* Cuma, scavi Spinazzola. *Dimensioni* m 0,35 x 0,37. *Descrizione:* Frammento di rilievo con figura con berretto frigio seduta e figura virile nuda sporgente dietro una roccia. Grezzo sul lato posteriore.

Luogo di rinvenimento: Cuma, dal tempio di Apollo. Rinvenuto da V. Spinazzola.

Bibliografia: Nuzzo 2007, p. 361, fig. 28; *Museo Campi Flegrei* 2008, I, p. 367 (E. Nuzzo); Camodeca 2012, p. 82, nota 19.

Il rilievo presenta, su una lastra rettangolare priva di cornice, un personaggio seduto su una panca di pietra. Rivolge le gambe verso sinistra, il busto è di prospetto così come il volto che sembra osservare con lo sguardo un punto lontano. Con il braccio sinistro si appoggia ad un oggetto dalla forma ad U, mentre il braccio sinistro è disteso di lato e la mano tocca un punto del grosso ammasso roccioso che affianca questo personaggio. Tra le rocce si muove, allontanandosi verso sinistra, un piccolo uomo dalle orecchie a punta. La figura principale della scena veste abiti orientali: il berretto a punta, infatti, è tipico della Frigia. Dal berretto fuoriescono pochi ma lunghi riccioli. Il corpo invece è coperto da un chitone altocinto e ai piedi sembra portare degli alti stivali di pelle.

Dal punto di vista compositivo il rilievo è confrontabile con altri rilievi rinvenuti a Cuma, come quello con Marsia, nel quale si ripete il personaggio nascosto tra le rocce.

Anche dal punto di vista stilistico non vi sono dubbi dell'appartenenza del manufatto alla serie cumana databile in epoca augustea. Resta però il problema dell'interpretazione della scena e in particolare del personaggio. In prima istanza la figura seduta sembra una donna per la presenza del seno, del chitone altocinto e dei fluenti riccioli che fuoriescono dal berretto. La posa maestosa farebbe pensare alla rappresentazione di una divinità. In questo caso l'ipotesi più probabile è che si tratti di Artemis Bendis, divinità sincretistica venerata in Tracia come Gran Madre. Nell'iconografia comune la dea indossa un corto chitone, un cappello frigio, una nebride avvolto intorno al bacino e le *embades*, gli stivali di pelle²²²³. Dubbio rimane l'oggetto posto sulla destra, interpretato da Elsa Nuzzo come una lira. In realtà mancano le corde, che dovevano necessariamente essere riprodotte nel marmo, cosa che farebbe pensare che si tratti di uno scudo a pelta, tipico delle popolazioni traci. È strana, tuttavia, la compresenza di un Satiro, che si potrebbe spiegare nel legame che questa divinità ha con la natura.

56 - Frammento di rilievo con amazzone a cavallo (Tav. XLIV, 2)

Inv. 315303 (probabilmente già uno tra 151102-151111)

Materia: marmo bianco.

Misure: alt. 18 cm, larg. 29 cm.

Luogo di conservazione: Museo Archeologico Nazionale di Napoli.

Stato di conservazione: spezzato su tutti i lati. Potrebbe rimanere una piccola parte del bordo inferiore. La superficie è in buono stato di conservazione ad eccezione di alcune piccole scheggiature.

Inventari: Elenco dei materiali esposti nell'Antiquarium Flegreo, 1961-62. *N. progressivo Antiquarium: 101. Data del ritrovamento: 20/10/1952. Dimensioni m 0,29 x 0,18. Descrizione: Frammento di rilievo con parte posteriore di un cavallo e parte inferiore di un cavaliere con chitonisco svolazzante, dal tempio.*

Luogo di rinvenimento: Cuma, dal Foro. Trovato il 20 ottobre 1952 nello scavo dell'area nord-occidentale del Foro²²²⁴.

Bibliografia: Nuzzo 2007, p. 358, fig. 18.

²²²³ Sull'iconografia della dea LIMC III (1986), s.v. *Bendis* (Z. Gočeva, D. Popov). Per gli stivali indossati da Bendis vd. Götte 1988.

²²²⁴ Nuzzo 2007, p. 351.

Il piccolo frammento riproduce una figura a cavallo, vestita di corto chitone e alti stivali di pelle, ripiegati sull'orlo dal quale ricadono alcune frange ondulate. Il personaggio siede su una stoffa squadrata. Il cavallo, solo in parte conservato, piega le zampe anteriori e sembra inclinare verso il basso il corpo. Ciò indicherebbe, pertanto, che il cavallo è ritratto nel momento di una brusca frenata, mentre il corpo del personaggio potrebbe essere rivolto, per il contraccolpo, all'indietro.

A differenza della descrizione fornita da Elsa Nuzzo, il personaggio a cavallo non è un uomo, bensì una donna, e, precisamente, un'amazzone. Infatti è peculiare l'utilizzo di un corto chitone e soprattutto delle *embades*²²²⁵. Sono numerose le rappresentazioni di Amazzoni confrontabili con quella in esame, per cui è piuttosto semplice individuare nella scena un'amazzonomachia. Rimane il dubbio su come l'amazzone fosse rappresentata. Secondo questo schema a mio parere le possibilità sono due: o l'amazzone in groppa al cavallo alza il braccio destro, con il quale impugna la spada, preparandosi a colpire il nemico oppure la donna è tirata per i capelli dal nemico e sta per essere disarcionata. Entrambe le rappresentazioni sono molto comuni nei rilievi greci e romani²²²⁶.

Pochi sono gli elementi che possano permettere una datazione. I volumi pieni e corposi e il modellato delicato indicano a mio parere una datazione in epoca augustea.

57 - Frammento di lastra a rilievo con rocce (Tav. XLV, 1)

Inv. 313834

Materia: marmo bianco.

Misure: alt. 16 cm, larg. 18 cm.

Luogo di conservazione: Cuma, Villetta Virgiliana.

Stato di conservazione: spezzato su tutti i lati. La superficie presenta numerose scheggiature.

Luogo di rinvenimento: Cuma.

²²²⁵ Götte 1988, pp. 438-440.

²²²⁶ Vd. LIMC I (1981), s.v. *Amazones* (P. Devambez, A. Kauffmann-Samaras).

Bibliografia: inedito.

Il piccolo frammento conserva parte di una superficie rocciosa, di cui si distinguono due grossi massi. Il rilievo proveniente da Cuma è qui inserito per la sua possibile pertinenza alla serie di rilievi di carattere paesistico rinvenuti durante gli scavi fino agli anni Cinquanta tra l'acropoli e il foro.

58 - Lastra a rilievo con Satiri distesi (Tav. XLVI, 1)

Inv. 1226.1747

Materia: marmo pentelico.

Misure: alt. 44,5 cm, larg. 91,5 cm.

Luogo di conservazione: Londra, British Museum.

Stato di conservazione: la lastra è spezzata su tutti i lati, ad eccezione di quello inferiore. La superficie è in ottimo stato di conservazione, anche se l'incarnato dei Satiri presenta alcune abrasioni. Manca il braccio sinistro del primo Satiro e il destro del secondo.

Luogo di rinvenimento: Cuma. La notizia è desunta dal catalogo manoscritto redatto da Raffaele Gargiulo²²²⁷.

Provenienza: già nella collezione di William Temple e poi acquistato dal British Museum nel 1856.

Bibliografia: *British guide* 1874, p. 87, n. 195; Schreiber 1889-94, tav. 63, 2; Friedrichs, Wolters 1885, p. 479, n. 1893; Smith 1892-1904, III, p. 257, n. 2195; Klein 1921, pp. 152-153, fig. 66a; Hundsatz 1987, pp. 173-174, cat. K64.

²²²⁷ Ora al British Museum, Milanese 2014, p. 233.

Il rilievo, realizzato su una lastra bordata inferiormente da un sottile un listello liscio, rappresenta due Satiri distesi in modo quasi speculare. A sinistra il primo volge le spalle all'osservatore e guarda verso sinistra. Siede su una bassa roccia, poggiando il gomito destro su una sporgenza più alta, mentre solleva il braccio destro, in parte mancante. Il capo è rivolto estaticamente verso l'alto, mentre la capigliatura è caratterizzata da grosse ciocche scompigliate. Il secondo Satiro, quasi del tutto identico al primo, siede su una roccia più alta in modo speculare al primo ad eccezione del braccio su cui poggia il peso, in questo secondo caso teso e non piegato. Anche lui solleva il braccio opposto e inclina la testa. Entrambi i Satiri siedono su una pelle ferina. Tra i due si vede la parte inferiore di un pilastrino, che doveva verosimilmente sorreggere un *pinax*.

Il rilievo insieme al seguente **cat. 59** faceva parte di una composizione articolata di figure legate alla sfera dionisiaca inserite all'interno di una cornice paesistica, esemplificata dalle rocce. La componente sacrale del luogo è invece deducibile dal pilastrino con *pinax*, spesso presente in scene di questo tipo. Si tratta di una rappresentazione di impronta ellenistica basata sulla giustapposizione di Satiri assisi ed ebbri e Menadi. Dal punto di vista stilistico questo frammento come il seguente, probabilmente parte di un'unica composizione, è di fattura qualitativa elevata. I personaggi sono resi ad altorilievo, con forte plasticità ma anche con accenni coloristici nei passaggi di piano. Le rocce e gli attributi sono più lineari, i dettagli presentano forte incisività. Per questi elementi i due rilievi sono databili in epoca antonina

59 - Lastra a rilievo con Menade seduta (Tav. XLVI, 2)

Inv. 1226.1746

Materia: marmo pentelico.

Misure: alt. 42 cm, larg. 49,5 cm.

Luogo di conservazione: Londra, British Museum.

Stato di conservazione: spezzato su tutti lati. Della Menade mancano la testa, il braccio destro e parte del piede destro. La superficie presenta forti abrasioni.

Luogo di rinvenimento: Cuma. La notizia è desunta dal catalogo manoscritto redatto da Raffaele Gargiulo²²²⁸.

Provenienza: già nella collezione di William Temple e poi acquistato dal British Museum nel 1856.

²²²⁸ Ora al British Museum, Milanese 2014, p. 233.

Bibliografia: *British guide* 1874, p. 85, n. 191; Schreiber 1889-94, tav. 63, 1; Smith 1892-1904, III, pp. 257-258, n. 2196; Reinach 1912, p. 467, 4; Klein 1921, pp. 152-153, fig. 66b; Hundsalz 1987, pp. 174-175, cat. K65.

Il frammento, privo dei margini della lastra, rappresenta una figura femminile, vestita di chitone e nebride. La donna, chiaramente una Menade, siede su una roccia, rivolta verso sinistra e poggia il peso del corpo sul braccio sinistro ritratto e teso. Il braccio sinistro sembra invece piegato e portato verso la testa.

L'esemplare costituisce probabilmente parte di una composizione di cui faceva parte anche il rilievo precedente **cat. 58**, con il quale è confrontabile per le dimensioni e i tratti stilistici. Si tratta di una scena ambientata in un paesaggio sacro a Dioniso e popolato di figure mitologiche a lui connesse. La Menade, come i Satiri, siede su una roccia, ma con una posa più composta. Iconograficamente richiama infatti immagini di Muse e altre figure di epoca ellenistica²²²⁹. Il frammento si può ragionevolmente collocare in epoca antonina.

60 - Puteale con disputa per il possesso del tripode (Tav. XLV, 2)

Inv. Sk 894

Materia: marmo pentelico.

Misure: alt. 60 cm, larg. 56 cm, spess. 36 cm.

Luogo di conservazione: Berlino, Antikensammlung, Staatliche Museen.

Stato di conservazione: spezzato all'altezza delle ginocchia delle figure, conservate per il resto interamente. Una grossa frattura è presente sul capo di Eracle mentre la superficie è disseminata di scheggiature più o meno profonde. Il bordo superiore è solo parzialmente conservato a causa di numerose fratture.

Luogo di rinvenimento: Cuma, forse dal tempio di Apollo.

Provenienza: il puteale fu acquistato da Jacob Salomon Bartholdy, diplomatico berlinese dal 1815 a Roma con la funzione di console generale di Prussia. Formò una collezione di antichità a Roma che alla sua morte furono vendute a Federico Guglielmo III di Prussia e di lì passarono agli Staatliche Museen di Berlino. Il ri-

²²²⁹ Vd capitolo 2.5.

lievo era in possesso di Raffaele Gargiulo, che possedeva un negozio di oggetti d'arte e antichità presso via Santa Lucia a Napoli, dove il Bartholdy in una sua visita dovette acquistarlo²²³⁰.

Bibliografia: Gargiulo 1825, tav. 36; Panofka 1827, p. 178; Gerhard 1836, p. 70, n. 81; Verzeichnis 1885, p. 171, n. 894; Stephani 1868, p. 47, n. 78; Roscher 1884, s.v. *Herakles*, coll. 2232-2233 (A. Furtwängler); Hauser 1889, p. 54, n. 75a; Overbeck 1889, p. 406, B 4; Conze 1891, p. 362, n. 894; Curtius 1894, p. 136; Reinach 1912, p. 22; Hekler 1929, p. 108, n. 98; Luce 1930, p. 321, n. 2b; Paoletti 1935, p. 119, n. 4; Fuchs 1959, p. 126, nota 46; *Villa Albani* 1989, pp. 292-296, n. 93 (P.C. Bol); Zagdoun 1989, pp. 95, 230, n. 97; Golda 1997, pp. 97-98, n. 42, tav. 11, 1; Grassinger, Pinto, Scholl 2008, p. 172, fig. 172; Ambrogi 2012, p. 626, nota 33; Capaldi 2013; Milanese 2014, p. 207, fig. 62.

Su una superficie curva, molto probabilmente attribuibile ad un puteale, è presente la nota scena della disputa per il possesso del tripode delfico tra Apollo ed Eracle. Il dio è rappresentato di tre quarti rivolto verso sinistra. È nudo ma intorno alle braccia si avvolge un sottile mantello che ricade poi verso il basso con terminazioni a forma di "coda di rondine", i cui bordi presentano i tipici motivi a zig-zag. Mentre il braccio sinistro è piegato e portato indietro e con la mano mantiene l'arco, il braccio destro rompe l'armonia compositiva della figura ed è teso in avanti nell'atto di afferrare il tripode.

Il volto dai profili spigolosi è caratterizzato dalla bocca semiaperta e da un occhio piuttosto sottile e allungato. Sul capo porta una corona d'alloro mentre la capigliatura è caratterizzata da piccole ciocche rese a scalpello che sulla nuca si articolano in una particolare voluta a spirale e sul petto ricadono due sottili trecce. Dalla corona fuoriescono altri piccoli riccioli che coprono parte della fronte e delle tempie.

Sulla sinistra è posto il tripode delfico, il quale si compone di un bacile ovale, cui sono agganciati i tre piedi nastriformi, mentre le tre anse sono a forma di cerchio. In una stessa disposizione del corpo è rappresentato l'eroe Eracle, il quale però rivolge lo sguardo all'indietro, incrociando quello del suo rivale. Nella mano sinistra impugna un arco dal profilo sinuoso mentre il braccio destro è disposto in un modo piuttosto particolare poiché è sollevato dietro il capo e punta la clava che stringe nella mano verso Apollo. L'eroe è inoltre caratterizzato dalla presenza della *leonté*, allacciata al collo mediante l'intreccio delle zampe anteriori del leone, mentre dalla schiena fuoriesce la coda e virtuosamente si dispone a spirale. Il capo è interamente coperto dalla *leonté*, di cui rimangono evidenti le ciocche della criniera, mentre il viso presenta profili più dolci rispetto a quello di Apollo.

La scena rappresentata rientra nel repertorio neoattico e risulta essere una delle scene più diffuse e maggiormente riprodotte, dal momento che si conoscono ben quat-

²²³⁰ Capaldi 2013; Milanese 2014, pp. 206-207.

tordici repliche che vanno dalla prima metà del I sec. a.C. fino all'età antonina²²³¹. Il rilievo in esame presenta una particolare resa sfumata della corporatura e della muscolatura delle figure e dolci passaggi di piano cui si contrappone una marcata linea di contorno. Lo stesso trattamento morbido della superficie, che utilizza sempre lo scalpello, è percepibile nella capigliatura dell'Apollo e nel suo panneggio, che manca di quella meccanicità tipica delle produzioni più tarde, spesso evidenti nella resa del motivo a *zig-zag*. Si vedano come elementi di confronto la lastra conservata a Copenaghen ma proveniente da Velletri²²³², datato tra la fine dell'età repubblicana e l'età augustea. Anche per il rilievo in esame si può proporre una datazione in età augustea.

²²³¹ Per l'elenco delle repliche vd. Ambrogi 2012 e capitolo 2.3.2.

²²³² Inv. 442, acquistato dalla collezione Stroganoff a Roma nel 1893. Fuchs 1959, pp. 126-127, nota 47, p. 167, n. 40; Chini 1987, p. 25, n. 7; Zagdoun 1989, pp. 95, 233, n. 144; Stubbe Østergaard 1996, pp. 174-175, n. 84; Ambrogi 2012, p. 624.

Terra di Lavoro

61 - Lastra a rilievo con Nike e toro

Inv. 124138

Materia: marmo greco.

Misure: alt. 98 cm, larg. 24 cm.

Luogo di conservazione: Museo Nazionale Romano, Palazzo Massimo alle Terme.

Stato di conservazione: la lastra è mancante della parte destra, mentre il bordo inferiore, a differenza degli altri ben conservati, presenta numerose lacune e scheggiature. La superficie delle parti più sporgenti è abrasa o scheggiata, mentre due grosse lacune si ravvisano sul torso della figura femminile e sulla testa, in questo caso completamente mancante. Il toro conservato fino al collo, presenta all'altezza dello stesso due cavità oblunghe perpendicolari al bordo della lastra, forse utilizzate per l'inserimento di perni.

Luogo di rinvenimento: Terra di Lavoro.

Provenienza: il rilievo faceva parte della collezione Woodyatt fino al 1914, per poi essere acquistato dall'antiquario Jandolo.

Bibliografia: Paribeni 1953, p. 67, n. 122; Fuchs 1959, p. 13d; Mansuelli 1958, pp. 41-42, n. 16, fig. 16; *LIMC* VI (1992), p. 866, n. 169 (A. Goulaki-Voutira); Gasparri, Paris 2013, p. 129, n. 71 (D. Buonanome).

Il frammento è pertinente alla parte sinistra di una lastra di forma rettangolare priva di bordi eccezion fatta per il lato inferiore dove è presente, seppur fortemente danneggiata da scheggiature, un listello sporgente che funge da piano di calpestio per i personaggi rappresentati nel campo figurativo. Dell'originaria raffigurazione rimane una figura femminile posta di fianco ad un toro, del quale, pur mancando della testa, si percepisce il movimento: facendo perno sulle zampe posteriori, inclina progressivamente il corpo verso il basso, piegando le zampe anteriori e abbassando la testa. Tale postura è dovuta alla forza esercitata dalla figura femminile, che, probabilmente attraverso una corda, frena l'impeto e la veemenza dell'animale tirandolo a sé. La donna è rappresentata con busto dritto ma con la gamba destra fortemente inclinata, che è usata come perno, mentre la gamba sinistra, rappresentata in secondo piano, è rilassata e piegata all'indie-

tro. Le spalle inclinate seguono, invece, l'andamento delle braccia, avanzata la sinistra e ritratta la destra. Indosso la donna porta un chitone e un *himation* che copre la parte inferiore del corpo per poi aprirsi in ampi svolazzi dietro la schiena.

Il rilievo è annoverabile tra le repliche della balaustra del tempietto di Atena *Nike*, sul quale numerose Nikai occupano il fregio compiendo in diverse forme gli stessi gesti, quali adornare trofei, condurre tori al sacrificio e preparare l'altare per il rituale. Il frammento è il risultato della rielaborazione della lastra inv. 972+2860 della balaustra, nella quale due Nikai, poste sui due lati, conducono il toro al sacrificio. Nel caso della copia neoattica la figura femminile ha completamente perso la connotazione divina, attraverso l'eliminazione delle ali, configurandosi pertanto come una sacerdotessa o forse come una Menade. Ciò si può evincere anche dai piedi scalzi della donna, più confacenti ad una danzatrice. È inoltre mutato lo schema compositivo in diversi dettagli della veste e soprattutto nella disposizione inversa delle gambe. Di questa *Umbildung* sono note altre tre repliche, una agli Uffizi di Firenze, una in collezione privata ed infine un frammento relativo alla parte destra della lastra, proveniente anch'essa dalla "Terra di Lavoro" (cat. 62). La ricorrenza e la diffusione di questa *Umbildung* in più esemplari denota che il *Vorbild* originario fu rielaborato in epoca tardo-ellenistica attraverso il mutamento del significato in relazione alla nuova destinazione dei prodotti, che dovevano essere venduti ai ricchi clienti romani per la decorazione delle loro ville di lusso.

Il rilievo è purtroppo molto danneggiato nelle parti superficiali e rende difficile un inquadramento stilistico. Si può notare, tuttavia, un sapiente uso degli effetti chiaroscurali attraverso una resa progressivamente più accentuata della profondità nei vuoti tra le pieghe e degli effetti prospettici nella diversa sporgenza degli arti della figura femminile e nella minore accentuazione del toro. Nella maggior parte dei casi, tuttavia, si scorge una certa schematicità nelle pieghe, piatte e parallele, soprattutto nell'*himation* che copre le cosce. Rispetto all'esemplare di Firenze, datata intorno alla fine del II sec. a.C., inoltre, la figura risulta più snella e slanciata, gli arti superiori sono più piccoli e più distanti dalle gambe e il torso è meno inclinato. Inoltre, la replica di Firenze sembra interpretare il modello classico con un'impronta più raffinata, secondo sfumature di natura ellenistica mentre la replica campana presenta soluzioni formali meccaniche, soprattutto nelle partiture anatomiche.

Un elemento stilistico interessante è costituito dalla resa dei drappi svolazzanti del mantello posti dietro la schiena e sotto il braccio sinistro, nei quali la differenza con il prototipo greco e soprattutto con la replica di Firenze è più marcata. I risvolti del mantello, in queste zone, nella replica di Firenze sono resi, dietro la schiena, attraverso una serie di pieghe di diverso volume ma simile forma, con l'obiettivo di rendere l'effetto creato dal vento che colpisce la parte centrale del tessuto, mentre sotto il braccio il mantello presenta un andamento ondulato con pieghe a forma di S per effetto della presenza del braccio e, nella parte terminale, è posto l'angolo squadrato del mantello. Queste parti più esterne del drappaggio nel rilievo del Museo Nazionale Romano sono semplificate in entrambe le zone attraverso un bordo ondulato e ripiegato su stesso ma visibilmente piatto. Questa resa è presente anche nel rilievo dei Musei Vaticani, provenien-

te anch'esso dalla "Terra di Lavoro", nella parte esterna del mantello di fronte al ginocchio sinistro. Fuchs²²³³, nonostante abbia preso in considerazione la possibilità che i due frammenti facessero originariamente parte di una stessa lastra, conclude che essi risultano di stile differente. Ritengo al contrario che il rilievo del Vaticano trae in inganno per il suo migliore stato di conservazione, anche in ragione dei restauri cui è stato sottoposto. Le dimensioni piuttosto prossime in termini di altezza, 98 cm per il frammento qui esaminato e 100 cm per la lastra del Vaticano, e la presenza della notazione stilistica che tende a semplificare il drappeggio nelle parti esterne del mantello portano a ritenere che i due frammenti facessero parte di un'unica lastra databile in epoca tardo-repubblicana o nella prima età augustea. I dati tramandati in entrambi i casi non chiariscono da quale luogo precisamente provengano i due rilievi, fermo restando che la Terra di Lavoro può essere intesa sia come l'area settentrionale della Campania, ivi compresi i Campi Flegrei, sia l'intera Campania²²³⁴. È presumibile, tuttavia, pensare che il rilievo fungesse da decorazione in una villa della costa del Golfo di Napoli.

62 - Lastra a rilievo con Nike e toro

Inv. 1010

Materia: marmo pentelico.

Misure: alt. 100 cm, larg. 175 cm.

Luogo di conservazione: Musei Vaticani, Cortile del Belvedere.

Stato di conservazione: la parte antica del rilievo è circoscritta alla parte destra della lastra, mentre la sinistra è stata realizzata su ispirazione della replica di Firenze. Sono state inoltre restaurate numerose parti sporgenti mancanti della parte destra antica, tra cui la testa e la mano destra.

Luogo di rinvenimento: secondo le notizie riportate da Visconti fu rinvenuto nella "Terra di lavoro" presso Napoli.

Provenienza: il 31/3/1788 fu venduto da Giuseppe Rega, antiquario napoletano, ai Musei Vaticani e nel 1790 fu restaurato da Francesco Antonio Franzoni.

²²³³ Fuchs 1959, pp. 14-15.

²²³⁴ Giordano, Natale, Caprio 2003.

Bibliografia: Massi 1792, p. 202, n. 36; Visconti V, pp. 61-66, tav. 9; Geffroy 1890, pp. 170-174; Amelung 1897, n. 158; Amelung 1908, p. 270, cat. 94, fig. 7; Möbius 1928, p. 7; Brendel 1930, p. 222; Lippold 1950, p. 194, nota 4; Lippold 1951, p. 33; Fuchs 1959, p. 13c; Helbig⁴, I (1963), n. 227; Borbein 1968, pp. 119 ss., nota 606; Pietrangeli 1989, p. 169; *LIMC* VI (1992), s.v. *Nike*, p. 866, n. 169 (A. Goulaki-Voutira); Spinola 1996-99, I, p. 51, n. APO 3; Andreae 1998, n. 94, tavv. 203-204.

La lastra, originariamente di forma rettangolare e provvista di bordo a listello liscio unicamente nella parte inferiore, presenta, nella parte antica di destra, una figura femminile incedente verso destra. Il suo corpo è completamente frontale ma l'inclinazione delle gambe, la sinistra flessa e la destra inclinata e tesa, sottintendono un movimento verso destra. Tuttavia la posizione del corpo e soprattutto della testa, qui di restauro ma nota da altre repliche, pongono la figura femminile in diretta connessione con la scena che si sta svolgendo alle sue spalle: un toro, di cui la parte antica conserva solo la testa, frontale all'osservatore ma reclinata in basso, è rovinato a terra per effetto della forza esercitata da una figura alle sue spalle. A questo gesto la donna di sinistra doveva indubbiamente partecipare, come si evince dalla concitazione e dalla tensione con la quale è rappresentata. La donna indossa un peplo riccamente ripiegato per effetto della concitazione del movimento.

Il rilievo è stato restaurato grazie al supporto fornito dal rilievo degli Uffizi, già Roma nel XV sec. in collezione Della Valle e poi in collezione Medici. Il rilievo si configura, come giustamente è stato interpretato allo scorcio del XVIII sec., quale replica della balaustra del tempio di Atena *Nike*. Tra le lastre della balaustra, ornata con Nikai che ornano trofei o conducono tori al sacrificio in presenza di Atena, ve n'è una, inv. 972+2860, che ha funto da *Vorbild* di questa composizione. Rispetto all'originale, tuttavia, gli scultori neoattici, probabilmente nella prima metà del II sec. a.C., apportarono delle modifiche sostanziali in termini di percezione del significato, che consistono nell'eliminazione delle ali e nella modifica di alcuni aspetti dello schema figurativo, che connotano le figure come semplici sacerdotesse o meglio come Menadi danzanti, per effetto dei piedi scalzi. L'*Umbildung* così creata è stata utilizzata come cartone per l'esecuzione di prodotti probabilmente destinati al commercio romano.

La lastra risulta parte di una lastra nota da più repliche, tra cui una, conservata al Museo Nazionale Romano ma proveniente dalla "Terra di Lavoro" esattamente come quella in esame (**cat. 61**). Per una serie di elementi stilistici il rilievo del Vaticano è confrontabile proprio con questa replica e pertanto si può pensare che i due frammenti facessero parte originariamente di un'unica lastra. Per l'analisi stilistica del pezzo in relazione alla replica del Museo Nazionale Romano si veda la scheda precedente.

Capri

63 - Lastra a rilievo con uomo e donna a cavallo (Tav. XLVIII, 2)

Inv. 6691

Materia: marmo lunense.

Misure: alt. 36 cm, larg. 52 cm.

Luogo di conservazione: Museo Archeologico Nazionale di Napoli.

Stato di Conservazione: la lastra risulta rimposta da più frammenti come si può evincere dalle fratture trasversali nell'angolo sinistro superiore e nell'angolo destro superiore. Manca il piede destro del personaggio maschile a cavallo, forse già integrato in passato per la presenza di un perno metallico.

Inventari: 1819. Real Museo Borbonico. Inv. B 71, Capri.

1849. Real Museo Borbonico. Inv. 366M, Capri. *Bassorilievo di figura rettangola. Vi è scolpito un giovane nudo forse Tiberio a cavallo che porta avanti di sé una donna nuda con face in mano, ed altra figura clamidata innanzi al cavallo. Vi si vede effigiata a qualche distanza una statua di Priapo dietro ad una quercia. Alto palmo uno ed once cinque, largo palmi due.*

Luogo di rinvenimento: Capri, quartiere orientale di Villa Jovis. Rinvenuto il 15 dicembre del 1827 durante gli scavi di Giuseppe Feola.

Bibliografia: Alvino, Quaranta 1835, tav. 5; Finati 1842, p. 257, n. 71; Ruggiero 1888, p. 82; Feola 1894, pp. 30-31; Ruesch 1908, n. 569; Pais 1915; Spinazzola 1928, tav. 72; Maiuri 1956, p. 83, fig. 46; Bieber 1961, p. 152, fig. 648; Picard 1961; Sampson 1974, p. 42, n. 54; Froning 1981, p. 79; Robertson 1987, pp. 8-10; Neudecker 1988, p. 137, n. 61; Adamo Muscettola 1998, p. 248 fig. 9.11, p. 263; Fiore 1999; Pelosi 2003, p. 88; Borg, von Hesberg, Linfert 2005, p. 125, n. 68, nota 8 (H. von Hesberg); Pagano, Prisciandaro 2006, p. 278; Milanese 2009, p. 87; *Augusto e la Campania* 2014, pp. 80-81, cat. VI.45 (L. Di Franco); Pollio 2015.

Il rilievo presenta, entro una cornice modanata su tre lati, una scena ambientata in un paesaggio campestre. Nella parte sinistra è presente un cavallo rivolto verso destra, il cui incedere è frenato da un giovane clamidato. Sul cavallo, in posizione preminente, è una donna vestita di leggero mantello che copre gli arti inferiori e si avvolge intorno al braccio sinistro. La fanciulla è disposta con le gambe sul lato sinistro dell'animale, dando quindi le spalle all'osservatore, e mantiene con la destra una face accesa. Presenta infine un'armonica ed equilibrata acconciatura formata da due bande laterali che scendono

sulle tempie a partire da una scriminatura centrale mentre il resto dei capelli è chiuso in un *sakkos*, dal quale esce solo uno *chignon* occipitale. Alle sue spalle un giovane, anch'egli coperto unicamente da un mantello, avvolto intorno ad un braccio, tiene le redini del cavallo con la sinistra e con la destra uno scudiscio. Sul capo porta un diadema e al collo una collana.

Completano la scena un albero da cui pendono almeno due grossi frutti e a destra una colonna liscia ornata di una ghirlanda di frutti, sulla cui sommità vi è la statua di un giovane posto di spalle, nudo e stante sulla gamba destra. Questi presenta il capo cinto da una benda o una corona e solleva un recipiente o una cornucopia ricolma di pomi.

In prima istanza è necessario puntualizzare alcuni elementi di carattere iconografico. Partendo dalla zona destra del rilievo è necessario chiarire che l'albero potrebbe essere un caprifico. Infatti sul fregio della *Basilica Aemilia*, datato o all'età cesariana o all'età tiberiana, dove, alle spalle di Romolo e Remo in lotta compare un albero di sorprendente somiglianza ed identificato come caprifico: entrambi gli arbusti presentano un tronco liscio e spoglio e un addensamento nella parte alta delle foglie, ripiegate su se stesse e dalla forma quasi globulare. Il caprifico è indubbiamente legato ai miti di fondazione di Roma ma anche al mondo dionisiaco, soprattutto a Pan e Priapo e si ritrova infatti in alcuni rilievi con scene dionisiache. Il problema principale riguardante questa identificazione concerne i frutti, in proporzione eccessivamente grandi e in evidenza. Sembrerebbero delle ghiande, cosa che porterebbe a ritenere che l'albero non è un caprifico ma una quercia, anche se questo tipo di arbusto è molto diverso sia nelle foglie che nella struttura. La statua sulla destra, sicuramente una figura di divinità campestre, forse un Genio con cornucopia, non è necessariamente un *simulacrum* ma arricchisce l'ambientazione paesistica costituita dall'albero e dalla superficie rocciosa su cui si muovono i protagonisti della scena, così come accade ad esempio nel rilievo di Oreste a Delfi del Museo di Napoli e in molti rilievi legati alla sfera dionisiaca.

La scena, invece, si compone di una figura femminile che è identificabile indubbiamente come una Ninfa e, sia per la nudità che per la posa e l'acconciatura, richiama modelli ellenistici tra i quali si veda ad esempio un rilievo conservato a Würzburg²²³⁵ e il rilievo da Ercolano **cat. 29**, databili nella piena età augustea e in età giulio-claudia. La disposizione sul cavallo in realtà evoca maggiormente immagini di Nereidi, Ninfe del mare, solitamente raffigurate su cavalli e mostri marini in pose simili e nel caso di un *oscillum* di Pompei anche con una face in mano²²³⁶.

La figura del giovane clamidato deriva dal *Bildtypus* di *Hesperos* posta di fronte alla quadriga guidata da *Nyx* o *Selene* dei rilievi Loulé²²³⁷. Spesso una simile iconografia si ritrova su rilievi romani di carattere storico in cui compare un giovane con la stessa posa che conduce un cavallo con imperatore o soldato al galoppo. Il giovane a cavallo, invece, vestito all'eroica, è fortemente caratterizzato nell'ornamentazione, poiché, ol-

²²³⁵ Hundsatz 1987, pp. 171-172, n. K61.

²²³⁶ Bacchetta 2006, p. 442, n. T102.

²²³⁷ Vd. capitolo 2.9.

tre alla collana, porta sul capo una corona, di cui rimane ben visibile un medaglione centrale, configurandosi pertanto come *corona civica*. Per la posizione a cavallo la raffigurazione dell'uomo deriva da un tipo iconografico, ampiamente diffuso in età ellenistica in ambiente microasiatico, noto come *Heros equitans*²²³⁸. Si tratta di rappresentazioni legate alla sfera funeraria, poiché il cavallo è una figura legata al mondo dei morti, cui solitamente si associa l'altare, l'albero e soprattutto il serpente, forte riferimento alla dimensione ctonia. Rispetto ai modelli ellenistici si nota una certa somiglianza nella raffigurazione dell'uomo a cavallo, spesso raffigurato nudo, con mantello svolazzante e con scudiscio in mano. Importante è anche la ricorrenza dell'albero sul lato destro del rilievo, che richiama anche in questo caso le composizioni dell'*Heros equitans*, dove in alcuni casi si trova l'albero intorno al quale si avvolge il serpente²²³⁹. Al contrario su questi rilievi è sempre l'eroe a cavalcare, e solo in due rari casi provenienti dalla Troade vi sono due coppie sedute su due cavalli in fila, databili alla prima età imperiale e al II sec. d.C.²²⁴⁰

Sul significato di questo rilievo si è fortemente dibattuto. Secondo Stefania Adamo Muscettola²²⁴¹ e Charles Picard²²⁴² si tratterebbe di una scena di ambito idillico-sacrale, rientrando nelle produzioni già attestate in Campania e soprattutto legata alla sfera dionisiaca. In questo senso sono caratterizzanti la presenza della collana, il *torques*, già attestata sul Dioniso della Cista Ficoroni e la face, utilizzata nei culti misterici, tanto dionisiaci quanto eleusini. La cavalcata a due uomo-donna rispecchierebbe, secondo Picard, la divina coppia Dioniso-Arianna e sarebbe caratteristica dei sacelli extra-urbani. Lo studioso, quindi, da un'interpretazione unicamente rituale e religiosa. Ma la scena non presenta chiari elementi dionisiaci o eleusini

Molto suggestiva resta, invece, la lettura di Ettore Pais²²⁴³, il quale vede nell'albero un caprifico e nella scena la cerimonia delle *Nonae Caprotinae*, che si celebravano il 7 luglio di ogni anno attraverso un sacrificio, ed un seguente banchetto, compiuto innalzando delle fiaccole all'ombra di caprifici. In quel giorno, il 7 luglio, le ancelle vestite di abiti eleganti, uscite tumultuariamente dalla Città pronunciavano ad alta voce i prenomi romani più comuni come Gaio, Lucio e Marco e fingevano rissa in cui si colpivano con sassi. Ciò era fatto per ricordare un'antica battaglia, e, compiendo un sacrificio in cui innalzavano una face, prendevano parte ad un sacro banchetto all'ombra di caprifici. A cosa sarebbe dovuta questa cerimonia ce lo spiegano gli scrittori antichi dandone però due spiegazioni: alcuni connettevano la cerimonia con la morte di Romolo presso la palude Caprea; secondo altri invece era quella più diffusa e accettata: dopo la partenza dei Galli nel 390 a.C. Roma era molto indebolita, e di ciò si valsero i Latini che si recarono alle porte della città e dichiararono che avrebbero mantenuto la pace e

²²³⁸ LIMC VI (1992), s.v. *Heros equitans*, pp. 1019-1081 (A. Cermanovic-Kuzmanovic).

²²³⁹ Si veda ad es. un rilievo da Pergamo conservato a Izmir (Pfuhl, Möbius 1977, n. 1366) o un altro conservato al Museo Maffei di Verona (Pfuhl, Möbius 1977, n. 1360).

²²⁴⁰ Pfuhl, Möbius 1977, p. 338, nn. 1423-1424.

²²⁴¹ Adamo Muscettola 1998, p. 263.

²²⁴² Picard 1961.

²²⁴³ Pais 1915.

l'alleanza con Roma solo se i romani avessero consegnato le vergini e le vedove. Ciò voleva dire per gli antichi lo stesso che diventare schiavi o perdere una battaglia. I romani non avevano altra scelta e decisero di acconsentire. Ma in quel momento arriva una giovane donna che nella tradizione ha un nome latino, Tutula, e uno greco, Philotis. Essa propose che invece di consegnare le vergini e le vedove fosse inviata lei con altre ancelle riccamente vestite così da sembrare donne aristocratiche ed ingannare i nemici. I latini comandati da Livio Postumio, credettero di essere riusciti nel loro intento; si trattennero in un amoroso banchetto con le ancelle. Quando furono sazi di vino e di cibo si addormentarono e Tutula arrampicatasi su un caprifico, nascose una face sotto le vesti, diede il segnale già convenuto ai romani che facilmente uccisero i nemici²²⁴.

Particolare però è l'utilizzo del *torques*, ornamento tipico dei galli. Una diversa versione della leggenda è riportata in un passo dello Pseudo-Plutarco²²⁴⁴, che mescola molti eventi storici uniti ad altri senza alcun fondamento. Il nome della donna è Retana e non ingannò latini o etruschi bensì galli, notizia confermata da Ovidio²²⁴⁵. Il giovane in sella al cavallo sarebbe un Gallo e la giovane davanti sarebbe Tutula-Philotis-Retana eroina romana che segnala ai compatrioti di assalire i nemici attraverso una face accesa sotto un caprifico²²⁴⁶.

Maria Fiore nel suo articolo propone una visione diversa della scena. La studiosa ritiene di poter accostare la rappresentazione dei frutti, posti in mano alla statua sulla destra e nella ghirlanda che avvolge la colonna sottostante, al dio Vertumno. La divinità era venerata principalmente nella città etrusca di Volsinii centro della confederazione etrusca: era infatti la principale divinità etrusca. La figura femminile può avere due interpretazioni: può essere impegnata in un rito di lustrazione, mentre purifica i rami dell'albero²²⁴⁷.

Recentemente Marta Pollio²²⁴⁸ ha proposto una nuova esegesi della raffigurazione, che vede nella scena l'espletamento di un rito nuziale. Un elemento basilare per questa considerazione è legata alla presenza della fiaccola, spesso utilizzata dai partecipanti al corteo nuziale e nelle raffigurazioni solitamente era sinonimo dell'avvenuto matrimonio. In questo caso si ipotizza che i due personaggi a cavallo si riferiscano ad una coppia divina appena unita in matrimonio. Marta Pollio avanza due ipotesi: la prima riguarda Orfeo ed Euridice. L'eroe trace, infatti, oltre alla rappresentazione con abiti frigi, poteva essere rappresentato nudo, secondo il canone degli eroi greci. La presenza della *torques* al collo testimonierebbe la provenienza dalla Tracia del personaggio. La donna a cavallo potrebbe essere identificata come Euridice, che secondo il mito era una Ninfa, o come una generica Ninfa, che accompagna l'eroe al matrimonio. Seguendo una seconda ipotesi si tratterebbe di Paride ed Elena. La rappresentazione eroica del personaggio sarebbe in linea con lo *status* del principe, per il quale si può giustificare anche la pre-

²²⁴⁴ Ps. Plut., *Parall. Min.*, 30

²²⁴⁵ Ov., *Ars II*, 255 ss.

²²⁴⁶ Pais 1915, p. 81.

²²⁴⁷ Fiore 1999.

²²⁴⁸ Pollio 2015.

senza della *torques*, in quanto originario di Troia. La *torques* infatti oltre ad essere utilizzata per rappresentare popolazioni celtiche, era anche la collana dei troiani, poiché era assegnata nel *lusus Troiae* ai giovani della *nobilitas* romana²²⁴⁹.

Il rilievo si configura, pertanto, come prodotto eclettico che unisce elementi di tradizione ellenistica e classica, ben evidente nella differente tensione interna che anima le tre figure e nel loro disarmonico legame, in cui la gravitazione all'indietro del giovane a cavallo è tesa a mettere in mostra il suo volto di dimensioni maggiori e fortemente individualizzato con i tratti probabilmente dell'imperatore Tiberio. L'opera è stata realizzata da uno scultore che, in uno stile pastoso e morbido, tipico della piena età augustea, ha dovuto realizzare una composizione figurativa senza un preciso modello di riferimento, dando vita, come spesso accade tra gli scultori "neoattici", ad un *unicum* di difficile decifrazione. Sicuramente però è da scartare l'idea di vedere celata una scena mitologica delle origini di Roma vista la poca chiarezza espressiva, mentre solitamente i rilievi di questo genere sono ricchi di elementi allusivi molto espliciti. Il rilievo rientra pertanto nelle produzioni eclettiche "neoattiche", pertinente all'ambito dionisiaco, della prima età tiberiana.

64 - Lastra a rilievo con figura femminile (Tav. XLIX)

Inv. s.n.

Materia: Marmo bianco a grana fine, pentelico?

Misure: alt. 59 cm (50 cm sola figura senza base), larg. 35 cm.

Luogo di conservazione: magazzini della Certosa di San Giacomo, Capri.

Stato di conservazione: l'intera superficie si presenta fortemente corrosa, soprattutto nella zona del petto della figura mentre si osservano numerose scheggiature, alcune sicuramente recenti, come ad esempio una sul ginocchio destro. L'animale sul lato sinistro è fortemente danneggiato. Restano numerose incrostazioni terrose e delle incrostazioni di colore rosso, probabilmente residui del mordente a cui aderiva il colore. La lastra risulta spezzata su tutti i lati.

Luogo di rinvenimento: Capri, villa di Palazzo a Mare,

Provenienza: il frammento faceva parte della collezione di Mona Bismarck, precedentemente collocata presso Villa "Il Fortino".

²²⁴⁹ Su questo vd. Adler 2003.

Su una lastra, di cui si conserva parte del bordo inferiore, emerge ad alto rilievo una figura vestita di lungo peplo dorico, cinto in vita, i cui sbuffi tondeggianti del *kolpos* ricadono dolcemente all'infuori. Sul petto, leggermente danneggiato, si vedono alcune pieghe diagonali convergenti verso il centro dell'addome, le quali riprendono visivamente lo scollo a V²²⁵⁰. La figura è stante sulla gamba sinistra mentre la destra è avanzata e scartata di lato e il corpo è reso di tre quarti, rivolto verso sinistra. Si conserva parte del braccio destro allineato al corpo ma leggermente proteso in avanti. In prossimità della gamba sinistra il peplo, a partire dalla cinta, scende dritto aprendosi in numerose pieghe quasi parallele. Nel passaggio di piano verso la zona della gamba destra, portata in avanti e quindi aderente alla veste, si osservano solo pochi fini risvolti, mentre la linea che evidenzia la presenza della gamba è incavata. Sulle spalle è presente un lungo mantello che scende fino ai piedi, dietro il quale si staglia un volatile di difficile decifrazione. All'altezza della spalla destra si vede, sembra, una piccola mano, di dimensioni più ridotte rispetto alle proporzioni della figura, e quindi, se di una mano si tratta, è forse appartenente ad un'altra figura posta di lato.

Il rilievo risulta di difficile comprensione per il suo stato frammentario. Il peplo indossato in questo modo ricorda un gran numero di rappresentazioni di epoca classica di figure femminili, presenti in special modo su rilievi di carattere votivo²²⁵¹. Si vedano ad esempio le numerose raffigurazioni di Demetra²²⁵², in cui la dea, spesso accompagnata da Kore, è rappresentata con peplo dorico a partire dalla seconda metà del V sec. a.C. e successivamente soprattutto nel IV sec. a.C. Tra gli esemplari che possiamo citare vi sono il grande rilievo di Eleusi²²⁵³, un rilievo a Monaco ed uno ad Atene²²⁵⁴. Nelle raffigurazioni di Demetra il peplo è solitamente cinto piuttosto in basso. A questa iconografia rimanderebbe anche la presenza della mano posta vicino alla spalla, da attribuire in tal caso a Kore. L'animale vicino alla gamba potrebbe, quindi, seguendo questa interpretazione, identificarsi come un gallo, sacro a Kore.

Una stretta somiglianza, testimoniando forse uno stesso modello di provenienza, lega la figura sul rilievo caprese con la seconda divinità al centro del rilievo di Copenaghen, proveniente da Atene, e datato nella seconda metà del V sec. a.C.²²⁵⁵ Questa divinità, rappresentata nell'atto di coprirsi il capo con l'*himation*, è stata ricondotta ad Igea. La dea è rappresentata nello stesso modo sul fregio orientale del tempietto di Atena Nike, datato agli anni 20 del V sec. a.C.²²⁵⁶ D'altronde è ben documentata una tale rappre-

²²⁵⁰ Sulla terminologia su *kolpos* e *apotygmata* cfr. Lee 2004.

²²⁵¹ Sui rilievi votivi attici vd. Mitropoulou 1977.

²²⁵² Peschlow-Bindokat 1972, pp. 109-127.

²²⁵³ Micheli 2002.

²²⁵⁴ Peschlow-Bindokat 1972, p. 115, figg. 37-38.

²²⁵⁵ Meyer 1987.

²²⁵⁶ Su questo rilievo e la sua interpretazione cfr. Palagia 2005.

sentazione di Igea nella cultura figurativa greca classica e una sua stretta dipendenza dall'iconografia di Demetra²²⁵⁷. Anche in questo caso, se seguissimo tale interpretazione, l'animale sarebbe identificabile con il gallo.

Un'altra figura che nella posizione delle gambe, ma non delle braccia, richiama il rilievo caprese è costituita dalla divinità sull'estrema destra del rilievo di Stoccolma, ritenuto replica della base della statua di Nemese a Ramnunte, opera di Alcamene²²⁵⁸. In questa donna, vestita di peplo e lungo *himation*, si è ricostruita la figura di Elena, che, accompagnata dalla sua famiglia umana, si mostra alla vera madre divina, Nemese. Da questa, tuttavia, il rilievo caprese se ne discosta per il tipo di disposizione della veste sul busto e per la direzione in cui è rivolto il corpo.

Esistono poi numerosi rilievi, come già accennato, che riproducono genericamente le fattezze della figura in esame. Si tratta però solitamente di generiche figure femminili raffigurate nell'atto di mantenere il mantello con il braccio e presentano la testa rivolta verso destra e non verso sinistra. Si veda ad esempio un rilievo ad Atene, in cui è raffigurata la simmachia tra Atene e Corcira, allusivamente rappresentata da una figura in trono, una *peplophoros* e Atena²²⁵⁹. Spesso queste figure possono essere ricondotte ancora una volta a Demetra, come nel caso di un bellissimo rilievo votivo rinvenuto a Catania²²⁶⁰.

Rimangono tuttavia degli elementi di dubbia definizione. *In primis* un mantello lungo fino ai piedi non è molto attestato per figure femminili, se si eccettuano i su citati esempi di Igea, la quale compie un gesto "nuziale", e solitamente lo si ritrova sulle statue e sui rilievi raffiguranti Apollo citaredo con *phiale* in mano²²⁶¹, indubbiamente recepito in età romana ad esempio su uno dei rilievi votivi alle Ninfe rinvenuto ad Ischia²²⁶². Solitamente Apollo indossa un lungo chitone altocinto ed un mantello, come si vede in numerosi rilievi votivi di epoca ellenistica²²⁶³. Tuttavia un rilievo molto interessante proveniente da Egina²²⁶⁴ presenta un Apollo vestito con peplo, del tutto simile al nostro, che mantiene con il braccio sinistro una cetra. Egli è raffigurato stante sulla gamba sinistra e proteso verso sinistra dove si trova l'*omphalos* su cui poggiano le due aquile, che, come tramandano le fonti²²⁶⁵, furono fatte convergere da Zeus dalle due estremità della terra per trovarne il centro. Altre rappresentazioni con *omphalos* sono il rilievo di Sparta, in cui però vi sono Artemide a destra e Apollo a sinistra, raffigurati in maniera leggermente diversa. Una stessa posa di Apollo rivolto verso l'*omphalos* si ritrova su un rilievo da Oropos²²⁶⁶.

²²⁵⁷ Baumer 1997, pp. 73-74.

²²⁵⁸ Su questo vd. Micheli 2004a, pp. 86-96.

²²⁵⁹ Meyer 1989, p. 280, n. A 51, Tav. 16,2.

²²⁶⁰ Privitera 2009.

²²⁶¹ In generale vd. LIMC, II (1984), s.v. *Apollon/Apollo* (E. Simon).

²²⁶² Schraudolph 1993, cat. N7

²²⁶³ Sui rilievi votivi con Apollo citaredo provenienti dalla Grecia orientale vd. Roccas 1998.

²²⁶⁴ Da ultimo cfr. Edelmann 1999, p. 228, n. U1.

²²⁶⁵ Strabo IX, 6.

²²⁶⁶ ThesCRA IV, pp. 399-401.

Questo tipo di Apollo, nella versione, però, che presenta il peplo attico, è ripreso nella stessa posa nella base di Sorrento e nella statua a tutto tondo da cui deriva il rilievo, simulacro del tempio di Apollo Palatino attribuito a Skopas così come nell'Apollo Patroos di Atene, opera originale di Euphranor, databile alla metà del IV sec.²²⁶⁷. Si tratta, pertanto, per entrambe le sculture di elaborazioni tardo-classiche, come si vede dalla posizione della cintura che nel IV sec. a.C. era portata prima ad un'altezza media e poi molto in alto²²⁶⁸. La testimonianza invece che esista un modello già di epoca classica di Apollo citaredo con *phiale* ma vestito di peplo, di cui il rilievo di Egina sarebbe un riflesso, può essere fornita dalla pittura vascolare, come si osserva su un'anfora del Museo dell'University of Pennsylvania di Philadelphia, datata alla prima metà del V sec. a.C.²²⁶⁹.

Verso un'identificazione legata alla figura di Apollo rimanderebbe anche la poca accentuazione del seno, che solitamente era ben visibile nelle rappresentazioni di epoca classica di figure femminili viste di prospetto, e la forma del corpo, piuttosto esile e slanciata, e quindi poco femminile. Infine, nonostante la lacunosità, sembra assente l'*apotygma*, cioè quel particolare risvolto del peplo dorico ripiegato sul petto e sulla schiena. Se si osserva il rilievo di Egina si noterà che anche in quel caso è assente l'*apotymga* e il *kolpos* gradatamente ricade verso i fianchi. Qualora si dovesse trattare di Apollo, l'animale sulla sinistra si dovrebbe ricostruire come un'aquila, una delle due legate al mito dell'*omphalos*.

Il rilievo si configura, pertanto, come una rielaborazione di epoca romana di un modello classico, noto dal rilievo di Copenaghen, prodotto di carattere votivo di altissima qualità, e dal fregio orientale del tempio di Atena *Nike*²²⁷⁰, come si percepisce chiaramente dalla ponderazione della figura e dall'alternanza delle pieghe. Dietro la figura vestita di peplo si cela indubbiamente una divinità, come si evince dall'uso del peplo ma soprattutto dell'attributo del volatile. Il modello di riferimento greco è seguito in alcuni casi fin nel dettaglio, ad esempio nella resa delle piccole pieghe sulla gamba destra o nell'effetto ottico dato dal rendere ad incavo la parte sotto la veste o sul lato della gamba destra. Si tratta quindi di un'opera di altissima qualità, prodotto di un'officina di scultori greci, che non copia pedissequamente un modello iconografico ma lo rielabora in una veste nuova e lo arricchisce di elementi di grande vivacità come il volatile reso quasi a tutto tondo. Si può proporre una datazione negli ultimi decenni del I sec. a.C.

²²⁶⁷ Roccos 1989.

²²⁶⁸ Roccos 1989, p. 577.

²²⁶⁹ LIMC, II (1984), s.v. *Apollon/Apollo*, n. 401 (A) (E. Simon).

²²⁷⁰ Sui rilievi romani derivanti o ispirati ai rilievi votivi greci cfr. Böhm 2004.

65 - Lastra a rilievo con *Hermes e Atena arcaistici*

Inv. s.n.

Materia: marmo bianco.

Misure: lung. 34 cm, alt. 18 cm.

Luogo di conservazione: dispersa, trafugata nel 1997.

Stato di conservazione: manca lo spigolo superiore sinistro. Diverse scheggiature sulla superficie marmorea. Frattura diagonale che cade all'altezza del bacino della prima figura e del petto della seconda.

Luogo di rinvenimento: Capri, villa di Palazzo a Mare.

Provenienza: il frammento era murato nel cd. "Museo" di Villa "Il Fortino" e faceva parte della collezione di Mona Bismarck.

Bibliografia: Maiuri 1938, p. 23, tav. 13, fig. 1; Sampaolo 1986, p. 54, n. 21; Sampaolo 1998, p. 279, fig. 10.8; Di Franco 2015, pp. 95-100, n. B1.

La lastra, di forma presumibilmente rettangolare, di cui si vedono il lato sinistro e quello superiore rifiniti, presenta due figure rivolte verso sinistra. La prima ritrae un uomo dalla barba pronunciata, terminante schematicamente a punta. La particolare acconciatura, caratterizzata da file di capelli ordinati sulla fronte a mo' di frangia e da due trecce che scendono sul petto, è arricchita da una benda che cinge il capo e si annoda dietro l'occipite. Il busto, coperto da una *chlaina*, le cui pieghe sono rese schematicamente a *zig-zag* - solo leggermente percepibili - e che è indossata in modo da cingere tutte le spalle e il petto, è visto quasi interamente di prospetto a differenza della testa, resa di profilo. Il braccio destro, piegato ad angolo retto e leggermente alzato, è impegnato a mantenere tra due dita, il pollice e l'indice, il caduceo, formato nella parte superiore da un intreccio di due serpenti. L'altro braccio, sempre piegato allo stesso modo, è portato verso il bacino.

Segue a destra una figura femminile, vestita di egida, purtroppo molto corrosa. Il capo è impreziosito da bande di capelli ondulati, pettinati verso le orecchie e terminanti in due trecce che scendono sul petto e sulla schiena. Impugna nella mano destra una lancia, che porta appoggiata sulla spalla destra.

Si tratta del frammento di una lastra in cui campeggia una teoria di divinità raffigurate secondo lo stile "arcaistico", echeggiante i modelli greci di VI sec. a.C.

La figura maschile è facilmente identificabile con il dio Hermes per la presenza del caduceo. Il tipo iconografico è ben noto già a partire dall'Hauser (tipo 1)²²⁷¹ ed è attestato in molte produzioni di età ellenistica e romana²²⁷².

La seconda figura è identificabile con Atena e rientra in una variante del tipo 4 dell'Hauser²²⁷³, conosciuto in diverse rielaborazioni. Quella presente sulla lastra caprese risulta determinante per un preciso inquadramento tipologico. Infatti a queste due figure dovevano aggiungersi Apollo e Artemide e formare una sequenza di quattro divinità la cui migliore attestazione è il rilievo proveniente da Delo²²⁷⁴.

Stilisticamente distante dagli esempi degli inizi di I sec. a.C., in cui fortemente si evidenziano i caratteri peculiari dello stile arcaico, il pezzo in esame è caratterizzato da un rilievo piuttosto accentuato, anche grazie alla linea di contorno, ma anche da una fine levigatezza delle superfici. I dettagli incisi sono delicatamente percepibili e ricordano lavori della metà o del terzo quarto del I sec. a.C. come il cratere a volute dalla Villa dei Papiri²²⁷⁵ o il cratere di *Sosibios* al Louvre²²⁷⁶, sul quale si ritrova, fra le varie figure lo stesso tipo di Hermes. I confronti più vicini sono però costituiti soprattutto dalla base circolare dei Musei Capitolini, datata intorno alla metà del I sec. a.C., in cui compaiono Hermes, nello stesso tipo della lastra caprese, Apollo e Artemide²²⁷⁷ e dal frammento di cratere del Museo Nazionale Romano²²⁷⁸. Proprio con questi la lastra in esame condivide la plasticità del corpo e la resa della *chlaina* ma non l'eccessiva levigatezza della superficie, in cui mancano molti dettagli incisi. Già Antonino Di Vita notava come i prodotti in stile arcaistico di età imperiale si caratterizzassero per una eccessiva levigatezza della superficie e per una linea di contorno piuttosto marcata e soprattutto per una progressiva perdita degli elementi peculiari della figura. La morbidezza del trattamento della superficie a dispetto di uno stile che dovrebbe mantenere una certa rigidità stilistica - si noti, ad esempio, la naturalistica resa della muscolatura delle braccia, raffigurate quasi di tre quarti e non di prospetto - e un rilievo più piatto e meno plastico avvicinano, pertanto, la datazione del pezzo alla primissima età augustea, inserendosi tra i numerosi prodotti della nuova classicità in cui lo stile arcaistico ebbe un ruolo di grande rilievo²²⁷⁹.

²²⁷¹ Hauser 1889, tav. 1, 1.

²²⁷² Vd. capitolo 2.3.7.

²²⁷³ Hauser 1889, tav. 1, 4. Sul tipo vd. anche Zagdoun 1989, p. 87 ss. e Golda 1997, p. 41, tipo Athena 1a-b.

²²⁷⁴ Fuchs 1959, p. 49, n. b; Marcadé 1969, p. 212, tav. 54; Zagdoun 1989, pp. 96-97, n. 170. Inoltre cfr. capitolo 2.3.9.

²²⁷⁵ Fuchs 1959, p. 172, n. 3; Matz 1968, p. 35, nota 111; Wojcik 1986, pp. 171 ss., p. 191 n. G10; Neudecker 1988, pp. 105-114, p. 147, n. 14; Grassinger 1991, pp. 178-180, cat. 21.

²²⁷⁶ Fuchs 1959, p. 172, n. 6; Grassinger 1991, cat. 25.

²²⁷⁷ Fuchs 1959, p. 49, n. k; Zagdoun 1989, p. 250, n. 398; Dräger 1994, p. 227, n. 58.

²²⁷⁸ Grassinger 1991, p. 197-198, cat. 38.

²²⁷⁹ La Rocca 2013, pp. 191-192.

66 - Altare con Apollo e Artemide

Inv. 0616.1

Materia:

Misure: alt. 70,5 cm, larg. 53,5 cm.

Luogo di conservazione: Londra, British Museum.

Stato di conservazione: l'altare è stato ampiamente integrato quando ancora l'esemplare apparteneva a Hamilton, poiché si conservano disegni relativi ai progetti di restauro. È moderna la parte sinistra superiore del lato di Artemide, la parte destra superiore del rilievo con Apollo e gran parte del quarto lato, lasciato senza integrazioni.

Luogo di rinvenimento: Capri, donato da William Hamilton nel 1775 al British Museum.

Raffigurazioni: attribuito a Filippo Cardelli è un disegno, probabilmente databile al 1768, che riproduce una proposta di restauro del lato D della base (British Museum, Department of Greek and Roman Antiquities). Esistono inoltre altri disegni dell'altare appartenuti ad Hamilton, il quale li donò a suo nipote Charles Greville, e successivamente passarono a Charles Townley e da lui al British Museum. Uno di questi è riprodotto in Ramage 1992, fig. 4. La base compare inoltre nel dipinto, realizzato da David Allan nel 1770, raffigurante William Hamilton e sua moglie, Catherine Barlow, nella loro villa di Posillipo (Jenkins, Sloan 1996, n. 129).

Bibliografia: Ellis 1846, II, p. 280; *British guide* 1876, n. 53; Smith 1892-1904, III, pp. 282-285, n. 2487; von Rohden, Winnefeld 1911, p. 21; Andrén 1980, p. 62, fig. 17; *LIMC* II (1984), s.v. *Apollon*, p. 409, n. 325 (W. Lambrinoudakis); Ramage 1990, p. 476, fig. 9; Ramage 1992, p. 659, fig. 4; Dräger 1994, p. 198, n. 20; Jenkins, Sloan 1996, p. 224, n. 130a; Adamo Muscettola 1998, pp. 250-251, figg. 9.13-9.16; Slavazzi 2006, p. 290; Slavazzi 2010, pp. 5-6, fig. 10.

La base è a pianta rettangolare, che comporta due lati brevi e due lunghi. Su uno zoccolo modanato, i cui angoli sono ornati con quattro sfingi accovacciate cui ne corrispondono altrettante più minute sulla sommità, si eleva la base. I quattro lati sono divisi da perline, mentre i campi figurati sono incorniciati come riquadri attraverso un listello liscio e un cavetto. Sui lati lunghi, che beneficiano di maggiore spazio, sono raffigurati Apollo e Artemide. Apollo è stante, con braccio destro appoggiato sul fianco e cetra nella mano sinistra. Di fronte a lui una *trapeza* a tre piedi, sulla quale sono disposti al-

cuni elementi del suo culto. L'aquila²²⁸⁰, simbolo dell'*omphalos*, il tripode e un rotulo, simbolo dei responsi oracolari o dei libri sibillini, in un'evidente contestualizzazione dell'immagine nel mondo religioso romano.

Sulla seconda faccia della base caprese è raffigurata una figura femminile stante sulla gamba destra mentre la sinistra è flessa. Questa inclina la testa verso il basso e stringe intorno al braccio sinistro una lunga torcia. La donna, vestita di lungo peplo dorico, si può ragionevolmente identificare come Artemide per la presenza di fronte a lei di un cerbiatto, cui porge del cibo, e di un albero.

Sul lato breve meglio conservato si vede un sacerdote rivolto verso destra. Stante sulla gamba sinistra mentre la destra è flessa e scarata all'indietro, l'uomo indossa calzari, veste un chitone e un mantello avvolto obliquamente e porge con la mano destra una brocchetta, mentre nella sinistra stringe un ramoscello, forse di alloro. Il volto, barbato, è malamente conservato, mentre il capo è cinto da una corona. Di fronte a lui un fanciullo, vestito di tunica cinta in vita e avvolta intorno alla sola spalla sinistra, probabilmente l'*exomis*, e anche il suo capo è cinto da una corona. Il giovane sta trascinando per il collo una pecora. Sull'ultimo lato breve si vedono solo pochi elementi: sulla sinistra le gambe di una statua maschile nuda posta su un piedistallo, al centro le zampe anteriori di un animale con zoccoli, seguito da un uomo con calzari identici a quelli del sacerdote.

Sui quattro lati vi sono infatti chiari riferimenti ai *ludi saeculares* indetti da Augusto nel 17 a.C., su indicazione dell'oracolo riportato nei libri sibillini, nei quali si svolsero libagioni per Apollo e Diana, qui rappresentati, e sacrifici *more graeco*, quindi con capo scoperto, di ovini. L'ultimo lato frammentario, inoltre, potrebbe rappresentare, a fianco alle due divinità maggiormente enfatizzate nel *carmen* di Orazio in virtù del loro stretto legame con l'imperatore, il sacrificio alla divinità più importante del *pantheon* romano, vale a dire Giove. Le sfingi, altro simbolo apollineo, chiudono il quadro simbolico legato alla rappresentazione a rilievo. Pertanto se ovini furono sacrificati la prima notte alle Moire, il secondo giorno due tori a Giove sul Campidoglio, potremmo interpretare l'altare come una sintesi figurata degli eventi rituali più pregnanti svolti in occasione dei *ludi saeculares*.

Come già osservato da Adamo Muscettola²²⁸¹, l'altare potrebbe far parte di una serie di basi, tra le quali si deve inserire un esemplare a Monaco²²⁸² dove al posto delle sfingi vi sono grifi e sulle quattro facce sono rappresentati due volte Hermes e due sacerdotesse. Si può ipotizzare che Augusto affidasse a stesse botteghe i programmi propagandistici legati alle immagini, come è già stato dimostrato per gli altari compitali²²⁸³. Il rilievo si contraddistingue per uno stile raffinato, caratterizzato da una lieve emersio-

²²⁸⁰ Dräger 1994, p. 198 parla di un corvo. In realtà su un vaso a fondo bianco oggi al Museo Archeologico di Delfi è riprodotto Apollo seduto e di fronte a lui un corvo, simbolo dell'arte divinatoria, che potrebbe quindi testimoniare che anche sul rilievo caprese il volatile è un corvo, cfr. LIMC II (1984), s.v. *Apollo/Apollo*, n. 455 (E. Simon).

²²⁸¹ Adamo Muscettola 1998, nota 46.

²²⁸² Inv. 439. Schraudolph 1993, tav. 54; Dräger 1994, pp. 205-206, n. 32.

²²⁸³ Zanker 1970-71.

ne dallo sfondo ma anche per notazioni puntali nella resa degli attributi e delle pieghe delle vesti. Questi elementi permettono di datare l'altare nella prima o media età augustea.

67 - Puteale con Eracle, Onfale e Satiri

Inv. 703.227

Materia: marmo pentelico.

Misure: alt. 82 cm, diam. 79 cm.

Luogo di conservazione: Londra, British Museum.

Stato di conservazione: il puteale è perfettamente conservato. Sono presenti solo alcune piccole scheggiature lungo i bordi.

Luogo di rinvenimento: Capri.

Provenienza: il puteale decorava Palazzo Carafa-Colubrano a Napoli e fu acquistato prima da Thomas Jenkins, che lo rivendette poi a Charles Townley nel 1772 per 50 sterline²²⁸⁴. Nonostante si sia ritenuto che il vaso facesse parte della secentesca collezione di Giovanni Carafa, è più verosimile pensare che fosse presente già nella collezione di Diomede²²⁸⁵, come conferma la citazione di Celano, il quale parla al plurale quando descrive le "antiche pire istoriate, riutilizzate per bocca di pozzi"²²⁸⁶. Lasciato in eredità a suo nipote Peregrine Edward Townley, fu successivamente acquistato dal British Museum nel 1805.

Raffigurazioni: il puteale è presente nel quadro in cui è dipinto Charles Townley all'interno della sua biblioteca nel palazzo londinese di Park Street, opera di Johann Zoffany databile al 1781-1782²²⁸⁷.

È presente nell'acquarello di William Chambers raffigurante la Hall del palazzo di Park Street e datato al 1794²²⁸⁸.

Infine lo si ritrova in due disegni di Vincenzo Pacetti, commissionati dallo stesso Townley e conservati al British Museum, in cui il puteale fungeva da sostegno della statua di Satiro e Ninfa (inv. 2010,5006.78 e 2010,5006.564)²²⁸⁹. Sempre al Bri-

²²⁸⁴ Vaughan 1987, p. 6; Vaughan 2000, p. 29.

²²⁸⁵ de Divitiis 2007, p. 117.

²²⁸⁶ Celano 1692, III, p. 189.

²²⁸⁷ J. Zoffany, Charles Townley in his library, Townley Hall Art Gallery and Museum, Burnley. Cfr. Webster 1964, pp. 317-320; Cook 1977, pp. 34-36;

²²⁸⁸ W. Chambers, *The Hall of Park Street*, acquarello, Collection of Lord O'Hagan. Cfr. Cook, p. 30; Cook 1985, p. 15.

²²⁸⁹ MS Sculpture, n. 2535, *A Catalogue of Ancient Marbles in Park Street Westminster the places where they were found and where they were bought*, Register n. 1786, sul catalogo vd. Cook 1977, pp. 34-36; Cook 1985; Cook 2004, pp. 125 ss.

tish Museum si conserva un altro disegno datato al 1773 e attribuito a Fridrich Anders (inv. 2010,5006.1833)²²⁹⁰.

Bibliografia: Schrader 1592, p. 248; Celano 1692, p. 129; Dallaway 1800, p. 334; Ellis 1846, II, p. 27; Smith 1892-1904, II, p. 411, n. 2541; Schauenburg 1960, p. 60; Andrén 1980, p. 67; Cook 1985, p. 15; Vaughan 1987, p. 6; *LIMC* VII (1994), s.v. *Omphale*, p. 49, n. 33 (J. Boardman); Jenkins 1997a; Golda 1997, pp. 80-81, cat. 15; Adamo Muscettola 1998, pp. 265-266, figg. 9.37-40; Zanker 1999, p. 123, fig. 6; Vaughan 2000, p. 29; Zanker 2002, p. 203, fig. 157; de Divitiis 2007, pp. 117-118; Dodero 2007, p. 132; Slavazzi 2010, p. 5, fig. 8.

Il puteale proveniente da Capri presenta uno zoccolo, costituito da una parte liscia e da una sorta di tondino, e una cornice superiore modanata. Nel campo centrale si susseguono quattro coppie di personaggi, costituiti sempre da una donna e un uomo, dal chiaro significato erotico.

Il lato principale del vaso presenta Eracle vestito con abiti femminili, che cerca tirare a s  Onfale, seminuda e coperta solo dalla *leont * dell'eroe, con lo scopo di violentarla. Eracle   posto a sinistra ed   visto quasi interamente di prospetto, rivolge la testa verso destra e mantiene con la mani le braccia di Onfale. Veste un chitone sceso sulle spalle e un copricapo costituito da un tessuto avvolto intorno al capo e ripiegato all'indietro. A fianco a loro, per avvalorare la matrice erotica della scena,   un Erote in volo con fiaccola. Questa raffigurazione nasce probabilmente dalla rielaborazione di un modello ellenistico, nel quale   Onfale ad essere l'oggetto del desiderio di Eracle e non viceversa. In questo modo il mito si adegua alle rappresentazioni comuni in epoca ellenistica di Satiri e Menade ritratti in momenti erotici o di violenza. E proprio sullo stesso puteale si assiste ad una ripetizione di questo tema. Gli altri uomini sono verosimilmente Satiri, per la presenza della pelle animale, ma nell'aspetto ripetono esattamente le fattezze di Eracle, tranne in un caso.

Seguendo a destra   una donna vestita di chitone aperto sul retro e sul lato, vista quasi interamente di spalle mentre cerca di scacciare un Satiro barbato alla sua destra. Questi   visto di tre quarti e ha una pelle animale annodata al collo e tenta di togliere le mani della donna che gli premono sul volto.   questa una rappresentazione molto simile al rilievo di Ercolano **cat. 21**. A seguire un giovane Satiro stante e sempre vestito di sola pelle animale tira la vesta di una donna inginocchiata davanti a lui, la quale rivolge la schiena all'osservatore e la testa   girata verso il suo assalitore. L'ultima scena invece prevede un Satiro barbato seduto sulla roccia all'ombra di un esile albero, che tira con entrambe le mani una Menade nuda afferrandola per le braccia. La veste della donna,

²²⁹⁰ Per i tre disegni cfr. Jenkins 1997a.

che forse si accingeva a farsi il bagno è posta su un'anfora di fronte a lei, come nella più famosa Afrodite di Cnido.

Per queste composizioni non si possono citare confronti precisi per la varietà con la quale è trattato questo tema, ma uno dei lati della base della Galleria Borghese²²⁹¹ documenta l'associazione e l'affiancamento di due composizioni che trattano il medesimo tentativo di un Satiro di tirare per la veste una Menade, con lo scopo di violentarla. Dal punto di vista stilistico si notano delle proporzioni espanse dei volumi e un'accentuata plasticità. Le ciocche della barba e dei capelli degli uomini sono voluminose e non vi è alcun accenno ad effetti chiaroscurali troppo marcati, né ad un'eccessiva pateticità. Da questo punto di vista il rilievo trova strette connessioni con la base su citata della Galleria Borghese ma anche il rilievo di Eracle con il toro dal Cilento **cat. 1**. Secondo Golda il rilievo è databile in epoca augustea.

68 - Frammento di rilievo deliaco (Tav. LII)

Inv. s.n.

Materia: marmo.

Misure: non deducibili.

Luogo di conservazione: sconosciuto, forse ancora nel castello Schwarzenberg a Vienna.

Stato di conservazione: non deducibile.

Luogo di rinvenimento: Capri. Il rilievo fu rinvenuto da Norbert Hadrawa sul finire del Settecento negli scavi della villa del Castiglione, forse in un'area termale.

Bibliografia: Hadrawa 1793, p. 28, tav. 4; Jahn 1847, p. 209, nota 27h; Overbeck 1889, 261, n. 6; Wagner 1982, n. 9; Neudecker 1988, p. 138; *Villa Albani* 1989, p. 387, nota 14e (H.-U. Cain); Zagdoun 1989, pp. 109, 257 n. 501; Adamo Muscettola 1996, pp. 123-124, fig. 6; Adamo Muscettola 1998, pp. 245-246, fig. 9.7.

Il rilievo purtroppo ci è noto solo da un disegno riportato nel testo edito dallo scopritore Norbert Hadrawa, il quale regalò il manufatto al principe di Schwarzenberg, che lo espose nel suo castello a Vienna. Dal disegno si vede una *Nike* alata, che versa del liquido da un'*oinochoe* in una patera da lei stessa mantenuta con la mano sinistra. Di

²²⁹¹ Dräger 1994, n. 49, tav. 9,1.

fronte a lei una cetra mantenuta da una figura non conservata e dietro una statua su pilastro. Grazie al disegno il soggetto è facilmente riconducibile alla serie dei rilievi deliaci nei quali è rappresentata una teoria di Apollo, Artemide e Latona. In questo caso si tratta della variante nella quale la scena è ambientata in un santuario²²⁹², per la presenza della statua alle spalle di *Nike*. È particolare, tuttavia, che nel disegno al posto del tempio di Vittoria vi sia una testa ritratto di profilo, probabilmente aggiunta dal disegnatore ma tratta da una gemma o da una moneta.

²²⁹² Vd. capitolo 2.3.1.

Capua

69 - Cratere con thiasos dionisiaco

Inv. s.n.

Materia: marmo pentelico.

Misure: frammento 1: alt. 40 cm, larg. 43 cm; frammento 2: alt. 22 cm, larg. 47 cm.

Luogo di conservazione: Capua, Museo Provinciale Campano.

Stato di conservazione: il cratere si presenta oggi in stato fortemente lacunoso e i frammenti sono stati riassemblati in maniera molto approssimativa, lasciando evidenti segni del materiale usato per il restauro. Cinque foto conservate nella fototeca dell'Istituto Germanico di Roma (D-DAI-ROM 7844-7848) riproducono lo stato di conservazione del cratere nel 1927. La visione autoptica del pezzo ha però permesso di appurare che ad oggi lo stato è ancor più lacunoso e mancano diverse parti del rilievo rispetto al 1927, probabilmente a causa dei bombardamenti che subì il Museo Campano. Del primo Satiro, che già conservava solo la gamba sinistra, oggi rimane il piede. La prima Menade ha perso totalmente la parte inferiore delle gambe, dal ginocchio in giù, e parte della veste che ricadeva dietro le spalle; la seconda Menade è mancante della parte inferiore del corpo fino all'addome, mentre prima entrambe erano interamente conservate fino anche alla protome silenica da dove partiva l'ansa, ora conservata in un frammento separato. Dopo questo primo gruppo di figure il secondo gruppo, composto da quattro personaggi è presente nel Museo in un grosso blocco. Il primo Satiro danzante ha perso il braccio destro e la gamba sinistra; Pan è sostanzialmente intatto, manca una parte della roccia da cui ha origine mentre il vecchio restauro visibile nel 1927, che integrava alcune parti lungo i margini delle fratture, è stato sostituito; l'ultimo personaggio, un Satiro che mantiene un Sileno ebbro, ha perso una piccola parte della gamba sinistra, corrispondente al ginocchio e al polpaccio. Tra questo blocco e la parte del cratere con Menadi già nel 1927, dove fu fatta un'integrazione in stucco.

Inventari: Mantese 1899 riporta il n. 362-1250.

Raffigurazioni: in Mantese 1899 è presente uno schizzo del cratere, che ritrae la seconda Menade posta a destra del serpente e il Satiro alla sua destra.

Luogo di rinvenimento: S. Maria Capua Vetere. Secondo l'inventario manoscritto di Mantese 1899, il cratere apparteneva all'avv. Bernardo Califano e cita Gallozzi 1885, p. 532, nel quale si fa menzione del ritrovamento presso il cimitero moderno della città di un'urna decorata con bassorilievi, che tuttavia non corrisponde a quella in esame. L'area fu interessata dalla costruzione e successivo ampliamento del cimitero nell'Ottocento e nei lavori si rinvennero un colombario, tombe in laterizio - cioè probabilmente mausolei -, una stele ad edicola e altro, che fanno pensare alla presenza di una necropoli romana²²⁹³. È probabile tuttavia che Mantese sia incorso in un errore d'identificazione. È invece verosimile che il cratere sia appartenuto a

²²⁹³ Quilici Gigli 2000, p. 31.

Bernardo Califano, la cui collezione di antichità è stata acquisita dal Museo Campano²²⁹⁴, che è stata acquistata tra il 1898 e il 1899²²⁹⁵.

Mantese tuttavia aggiunge una notazione, forse di provenienza, vale a dire "S. Angelo?", che ripete sia sul lato sinistro che sul lato destro. L'area di S. Angelo in Formis che collegava il tempio di Diana Tifatina con l'antica Capua fu scavata nell'Ottocento. Se così fosse è possibile che il cratere facesse parte - come d'altronde è giusto che sia - dell'arredo di una villa posta a ridosso della città antica. In quest'area di S. Angelo in Formis sono attestati tra l'altro resti in *opus reticulatum*, riconducibili ad una villa romana²²⁹⁶.

Bibliografia: Cohon 1993, p. 328, n. 1, fig. 2.

I frammenti oggi conservati nel Museo Campano sono riconducibili ad un cratere a calice. Rimane gran parte dell'orlo, non distinto e privo di cornici o decorazioni. La parte inferiore del corpo del vaso è decorato da baccellature a rilievo, interrotte negli angoli da una coppia di protomi, dalle quali doveva scaturire le anse. Le prime due protomi sono ancora unite al corpo del vaso e hanno sembianze sileniche. Si conservano inoltre un'altra protome identica, relativa all'altro lato del cratere, e una protome di simili dimensioni che ritrae un giovane in stile arcaistico con doppia fila di ciocche sulla fronte. È dubbia la pertinenza di questo frammento a questa parte del cratere, soprattutto in assenza di confronti.

Nel campo centrale si osservano due gruppi di figure. In prossimità dell'ansa è una Menade rivolta verso destra, che con una torsione del corpo, solleva le braccia, mantenendo nella sinistra un timpano e nella destra un tirso, poi adagiato sulla spalla. Veste un chitone altocinto e un mantello avvolto intorno alla spalla sinistra e svolazzante per effetto del movimento frenetico della donna. Il volto dai tratti delicati è coronato da una capigliatura costituita da due voluminose bande di capelli, pettinate all'indietro da una scriminatura centrale e legate sulla nuca. Dal nodo i capelli fuoriescono e ricadono verso il basso liberamente. La Menade di destra è quasi perfettamente speculare alla prima nella posizione del corpo, del busto e della testa, mentre varia lo strumento che suona con le mani, vale a dire la cetra, e l'abbigliamento, poiché la donna è seminuda e coperta solo da un leggero mantello svolazzante. Tra loro cista viminea aperta, dalla quale fuoriesce un serpente, che sottintende lo svolgimento di riti misterici²²⁹⁷. Si nota molto bene in questo caso la specularità dei due personaggi che mettono in evidenza l'elemento dionisiaco centrale della cista con serpenti. Le due Menadi derivano da prototipi elleni-

²²⁹⁴ Sulle acquisizioni archeologiche del Museo e sulla collezione Califano vd. Sirleto 2009.

²²⁹⁵ *Atti Terra di Lavoro* 1899, in part. p. 18, dove, nell'elenco dei materiali acquistati dal Museo, si cita un "Vaso marmoreo a bassorilievi frammentato".

²²⁹⁶ Quilici Gigli 2000, fig. 12.

²²⁹⁷ *ThesCra V* (2005), s.v. *cista*, pp. 274-278 (I. Krauskopf).

stici, ampiamente diffusi in epoca romana nella cultura figurativa neoattica e successivamente nei sarcofagi.

Il secondo gruppo invece è composto nuovamente da almeno quattro figure. Il personaggio di sinistra è un Satiro barbato e danzante, ha la testa rivolta verso l'alto e solleva braccio e gamba di destra mentre sulla spalla sinistra porta un otre intorno alla quale è avvolta dell'edera. Si tratta indubbiamente di una versione variata di un tipo di Satiro di epoca ellenistica, che per qualche tratto ricorda uno dei Satiri di una delle lastre di Miseno (**cat. 48**). Opposto al Satiro danzante è una strana versione di Pan. Infatti il dio è vestito con *nebris* e ha il braccio destro sollevato, sul quale è poggiato un tirso, ma in modo del tutto particolare nasce da una roccia²²⁹⁸. Questa figura costituisce una rappresentazione del tutto anomala, che trova tuttavia una seconda replica in un frammento di cratere proveniente da Ostia²²⁹⁹, che purtroppo documenta solo questa figura.

Quello che a tutti gli effetti sembra un thiasos dionisiaco smembrato in più parti continua sulla destra, dove un Sileno barbato e coronato di edera, ebbro e barcollante, si appoggia a un Satiro più giovane, cingendolo interamente con le braccia. La scena doveva poi continuare sulla destra con altre figure di Satiri danzanti, di cui rimane solo una gamba poggiata a terra.

Il cratere di Capua, databile nel terzo quarto del I sec. a.C., costituisce una composizione eclettica ma bilanciata nelle sue diverse parti. Con il cratere in esame si possono confrontare dal punto di vista stilistico il cratere Finley ad Atene²³⁰⁰, il cratere all'Antiquario Comunale di Roma²³⁰¹ e il *calathus* ai Musei Vaticani²³⁰², datati nel terzo quarto del I sec. a.C.

70 - Lastra a rilievo

Inv. s.n.

Materia: marmo bianco.

Misure: alt. 88 cm, larg. 76 cm.

Luogo di conservazione: Castle Howard, Inghilterra.

²²⁹⁸ Secondo Cohon 1992, p. 328 la parte inferiore di Pan avrebbe questo aspetto poiché segno della mancata ultimazione della figura.

²²⁹⁹ Museo Nazionale Romano, inv. 4203. Cohon 1992, p. 329, n. *Appendix II,2*.

²³⁰⁰ Grassinger 1991, n. 2.

²³⁰¹ Grassinger 1991, n. 35.

²³⁰² Grassinger 1991, n. 46.

Stato di conservazione: solo una parte del rilievo risulta antica. Si tratta della parte inferiore: la figura maschile fino al basso ventre e al gomito sinistro; la figura femminile fino al collo, comprese le braccia e le mani che mantengono la tenia.

Luogo di rinvenimento: Santa Maria Capua Vetere.

Provenienza: il rilievo faceva parte della collezione di William Hamilton. Le notizie relative al luogo di rinvenimento e alla provenienza collezionistica sono desunte da una lettera inviata da Hamilton nel 10/9/1801 a Frederick Howard, conte di Carlisle.

Il rilievo inoltre fu visto da Visconti nell'officina di Giovanni Pierantoni, dove probabilmente subì il restauro ancora oggi ben evidente²³⁰³.

Bibliografia: Waagen 1837-39, II, p. 423; Conze 1864, p. 217; Michaelis 1882, p. 330, n. 46; Michaelis 1885, p. 39, n. 46; Borg, von Hesberg, Linfert 2005, pp. 122-123, n. 67 (H. von Hesberg).

La parte antica del rilievo, realizzato su una lastra di forma rettangolare bordata inferiormente da un listello liscio, riproduce una donna stante sulla gamba destra, mentre la sinistra è piegata e leggermente ritratta; veste un lungo chitone altocinto e un mantello che le ricade dietro la schiena; la mano destra è piegata e leggermente sollevata e potrebbe mantenere qualcosa mentre con la mano sinistra sostiene un lungo bastone coronato in alto da una fascia annodata. Di fronte a lei un uomo in posa speculare, che prevede la gamba sinistra tesa e la gamba destra piegata e ritratta; l'uomo è nudo, ad eccezione di un mantello che doveva essere avvolto introno al braccio sinistro, poiché alcuni lembi ricadono sulla lastra; nella mano sinistra stringe una brocchetta.

Il rilievo rappresenta una scena di difficile comprensione a causa dello stato di conservazione frammentario, ma per la resa piuttosto statica e schematica dei personaggi sembrerebbe trattarsi di un rilievo in stile arcaistico, anche se mancano alcuni tratti peculiari di queste produzioni. Il personaggio di destra, nudo e con la brocchetta, segue lo schema del personaggio maschile di sinistra nel rilievo di Telefo, probabilmente Telefo stesso, che deriva da modelli della prima epoca classica²³⁰⁴. La presenza della brocchetta potrebbe indicare che sta per avvenire una libagione e secondo Henner von Hesberg il giovane potrebbe rappresentare Dioniso. Una rappresentazione simile è diffusa nel repertorio neoattico in stile arcaistico, in Campania sull'altare da Pozzuoli **cat. 43**, dove Dioniso, qui barbato, porge una coppa ad una Menade o sacerdotessa che dall'alto vi versa del liquido. Particolare sembra la ricorrenza che sia la donna del rilievo di Castle Howard sia la Menade o sacerdotessa dell'altare da Pozzuoli imbugnano un'asta in senso obliquo. Si vedano inoltre come esempi un Dioniso su una base a Tebe²³⁰⁵,

²³⁰³ Borg, von Hesberg, Linfert 2005, p. 20.

²³⁰⁴ Vd. capitolo 2.11.

²³⁰⁵ Zagdoun 1989, p. 254, n. 453.

nel quale il dio, accompagnato da Ariadne, stringe una brocca nella sinistra, ed una Menade sulla base di Atene²³⁰⁶, che sembra rispecchiare l'abbiagliamento e l'impostazione della figura femminile di Castle Howard.

Il rilievo presenta volumi pieni anche se le figure sono leggermente affusolate. La veste della donna è caratterizzata da pieghe numerose e ben scandite, che ricordano alcuni lavori augustei della fine del I sec. a.C. come il candelabro del Palazzo dei Conservatori con triade deliaca²³⁰⁷.

71 - Lastra a rilievo con Apollo e Nike

Inv. 30.522

Materia: marmo pentelico.

Misure: alt. 41,5 cm, larg. 46,5 cm.

Luogo di conservazione: Museum of Art di Cleveland.

Stato di conservazione: il rilievo si presenta in ottime condizioni. I limiti della lastra sono per lo più conservati, se si eccettua l'angolo basso sinistro e alcune leggere scalfitture. La superficie mostra numerose incrostazioni, per lo più terrose mentre le figure sono ben conservate. L'ala della Nike è leggermente scalfita lungo il bordo esterno.

Luogo di rinvenimento: il rilievo proviene probabilmente da S. Maria Capua Vetere o dai suoi dintorni.

Provenienza: il rilievo era già noto ad Alessio Simmaco Mazzocchi, il quale lo vide e lo descrisse nel 1762 «*apud V. Cl. Franciscum Ciccarellum Capuanae Cathedralis Canonicum*²³⁰⁸». Anche nel secolo successivo il rilievo rimase in possesso della stessa famiglia se nel 1854 Giulio Minervini fa eseguire un disegno dell'oggetto e ci informa che esso a quel tempo era «posseduto da' signori Ciccarelli di S. Maria»²³⁰⁹. Il rilievo, probabilmente attraverso il mercato antiquario, deve essere entrato nella collezione di Jephtha Homer Wade o del nipote Jephtha Homer Wade II, dalla quale passò nel 1930 al Museum of Art di Cleveland, conservando la provenienza da Capua.

Bibliografia: Mazzocchi 1762, p. 151, nota 2; Mazzocchi 1797, p. 149, nota 90; Minervini 1854, pp. 3-5, tav. 1; Jahn 1873, p. 47, nota 308λ; Overbeck 1889, p.

²³⁰⁶ Zagdoun 1989, n. 41.

²³⁰⁷ Vd. capitolo 2.3.1.

²³⁰⁸ Mazzocchi 1762, p. 151, nota 2.

²³⁰⁹ Minervini 1854, p. 3.

261, n. 11; Ducati 1911, p. 154, nota 1; Bieber 1961, p. 186, fig. 804; *Cleveland Museum* 1966, p. 25; Borbein 1968, pp. 186-187, nota 990; Wagner 1982, n. 2; *Villa Albani* 1989, p. 387, nota 13b (H.-U. Cain); Zagdoun 1989, pp. 94, 233, n. 132; Borg, von Hesberg, Linfert 2005, p. 123, n. 67, nota 8; Bacchetta 2006, p. 258, nota 283.

Su una lastra di forma rettangolare, bordata solo inferiormente da un sottile listello che funge da piano su cui si svolge la scena, compaiono due figure poste l'una di fronte all'altra. Lo sfondo è privo di qualunque caratterizzazione eccetto l' *omphalos*, posto al centro, di forma semiovulare e decorato con un tessuto dai bordi ricurvi da cui pendono alcune decorazioni a forma sferica. A sinistra è presente Apollo rivolto verso destra e vestito di solo *himation* avvolto intorno al petto obliquamente in modo da sostenersi sulla spalla sinistra e scendere sul lato opposto fino alla zona del costato. La veste trova la sua terminazione dietro la schiena, dove un ampio lembo a forma triangolare e in una schematica immobilità ricade all'indietro. Sull'altro lato invece l'*himation* si avvolge intorno al braccio e ricade verso il basso parallelamente al corpo e genera dolci pieghe dalla ritmica ondulazione a *zig-zag*, esattamente come lungo il bordo avviene nella parte posteriore e sotto il costato. Il dio, che in chiastica ponderazione avanza la gamba sinistra ritraendo l'opposta, protende la mano destra recante una larga patera metallica dal bordo estroflesso e il corpo ornato di baccellature, mentre il braccio sinistro è ritratto e mantiene, suonando contemporaneamente, una cetra. Il volto efebico di Apollo contrasta con la ricca acconciatura di stampo arcaico, caratterizzata da una fascia che cinge il capo poco sopra l'attaccatura dei capelli, che sui lati sono rigonfi mentre sulla fronte sembrano presentare un nodo. Sul retro dietro le orecchie due lunghe trecce per lato scendono sulla spalla e sul petto e sull'occipite i restanti capelli formano una voluminosa banda che gira intorno alla fascia per poi ricadere all'infuori, formando il cd. *krobylos*.

Strettamente connessa ad Apollo è la dea *Nike*, posta di fronte a lui e impegnata nel mantenere la parte destra della patera su descritta con la mano sinistra, in un atteggiamento quasi speculare al dio. Mentre il braccio sinistro è piegato ma ritratto, il destro è fortemente sollevato sopra il capo e con un movimento disarmonico del polso versa del liquido da un'*oinochoe* già inclinata, che mantiene con sole due dita, l'indice e il pollice. Il vaso è anch'esso probabilmente metallico, come si deduce dalle baccellature presenti sul collo e sul corpo. La dea indossa il peplo attico cinto in alto sotto il seno, che ricade con fini pieghe fino ai piedi, formando lungo i bordi delle delicate ondulazioni a *zig-zag*. Il capo è leggermente inclinato verso la spalla destra e, come il corpo, non segue il movimento del braccio, che risulta pertanto autonomo e isolato. La capigliatura è caratterizzata da una scriminatura centrale da cui si dipartono due bande ondulate, che si appoggiano dietro alle orecchie, sul capo, invece, è una fascia tripartita e sull'occipite è appuntata la crocchia. La *Nike* come al solito possiede le ali, che partono dalle scapole e

scendono fino ai piedi. Le penne nella parte superiore sono di forma ovale, spesso rappresentate le une sulle altre, mentre nella parte centrale e inferiore la resa è molto più schematica poiché è caratterizzata da semplici tacchette oblique. La dea è inoltre ornata con armille sulle braccia e sugli avambracci.

La lastra appartiene ai cosiddetti rilievi deliaci, noti in tre versioni, incentrati su di una rappresentazione in stile arcaistico che ha come protagonista principale Apollo citaredo. L'esemplare capuano è riconducibile al tipo 3, nel quale Apollo compie una libagione insieme a *Nike*. Negli altri due tipi sono invece presenti anche Artemide e Latona, che dunque compongono la triade deliaca. Il tipo 3 si differenzia dai primi due oltre che per l'assenza delle altre divinità, anche per l'abbigliamento di Apollo, che indossa una veste più conforme allo stile arcaistico, cioè l'*himation* che lascia scoperto il braccio destro, al posto del peplo altocinto e mantello dietro le spalle. Tale abbigliamento ricorda altre rappresentazioni, la cui elaborazione, allo stesso modo del tipo 3 dei rilievi deliaci, è posta nel II sec. a.C., quale soprattutto lo Zeus che consacra una fiaccola insieme ad una sacerdotessa, presente anche su una delle facce del candelabro della Ny Carlsberg Glyptotek, proveniente dalla Campania (**cat. 78**). Esistono altri due esemplari perfettamente confrontabili iconograficamente con il rilievo capuano, mentre un terzo, appartenuto alla collezione Hamilton e probabilmente proveniente dalla Campania, varia nell'abbigliamento e nell'ambientazione lo schema compositivo (**cat. 83**). Il primo rilievo, frammentario, è conservato al Museo Barracco²³¹⁰ ed è il più antico a noi noto poiché databile nella prima metà del I sec. a.C. mentre il secondo, conservato al Louvre²³¹¹ è più sommario e meno accurato nella resa dei dettagli e delle proporzioni e può datarsi tra la tarda età augustea e l'età giulio-claudia. Rispetto a questi esemplari il rilievo capuano mostra una resa naturalistica dell'incarnato e dei movimenti più liberi che collidono con lo schematismo dello stile arcaistico. Questi elementi avvicinano il rilievo al candelabro su menzionato di Copenaghen, cui si aggiunge la resa dei capelli di Apollo, ottenuti attraverso solchi ondulati che evidenziano grosse bande di capelli, poi definite internamente attraverso più leggere incisioni. Questo dettaglio è molto comune nella media età augustea, come ad esempio si può vedere nelle quattro lastre dall'Area Sacra Suburbana di Ercolano. L'officina che ha eseguito il rilievo campano mostra una stretta attinenza ai precetti fondanti dello stile arcaistico, soprattutto nella resa delle pieghe della veste di Apollo, ritmiche ma schematiche e pesanti, e della capigliatura del dio, mentre eccede nei preziosismi dei dettagli, quali l'*oinochoe* e la patera. Ciò è ben evidente ad esempio rispetto all'esemplare più tardo del Louvre, dove le pieghe della veste sono più manierate e frastagliate e la capigliatura è più voluminosa e arricciata. Nella lastra capuana, invece, manca la fascia che lega il polso sinistro alla cetra, presente in tutte le repliche dei tre tipi, mentre il dito indice, a differenza di molte repliche non è piegato ma è disteso, al pari delle altre dita. Il miglior confronto invece per la figura di *Nike* è

²³¹⁰ Inv. 188. Schmidt 1922, p. 62, nota 19; Wagner 1982, n. 3; *Villa Albani* 1989, p. 387, nota 13c (H.-U. Cain); Zagdoun 1989, pp. 106, 250, n. 393.

²³¹¹ Inv. MA 965. Fröhner 1870, p. 45, n. 13; Wagner 1982, n. 1; *Villa Albani* 1989, p. 387, nota 13a (H.-U. Cain) (data il rilievo nella prima metà del I sec. a.C.); Zagdoun 1989, pp. 246, n. 338.

costituito dalla lastra di tipo 2 a Villa Albani²³¹² per la finezza con cui sono resi i capelli, le mani e la veste.

Infine è necessario specificare che il rilievo capuano è uno dei pochi rilievi che permettono di collocare la scena originaria a Delfi, per la presenza dell'*omphalos*, così come avviene sul rilievo del Louvre. La conformazione dell'*omphalos* con il tessuto che lo decora superiormente è comune alle prime produzioni neoattiche di epoca tardo-ellenistica poiché compare nella medesima configurazione sui rilievi con scena di contesa per il possesso del tripode tra Apollo ed Eracle.

²³¹² Inv. 1014. Overbeck 1889, p. 260, n. 3; Schreiber 1889-94, tav. 34; Wagner 1982, n. 5; *LIMC* II (1984), s.v. *Apollo*, p. 413, n. 352 (E. Simon); *Villa Albani* 1989, pp. 380-388, n. 124 (H.-U. Cain); Zagdoun 1989, pp. 107-108, 252, n. 485; Zanker 1989, p. 70, fig. 50; Strazzulla 1990, p. 116, fig. 43; Polito 1994, p. 68, fig. 1; Adamo Muscettola 1996, p. 125, figg. 7-8; Cecamore 2002, p. 124, fig. 42.

Cales

72 - Frammento di rilievo con scena di theoxenia

Inv. s.n.

Materia: marmo bianco.

Misure: sconosciute.

Luogo di conservazione: sconosciuto.

Stato di conservazione: spezzato su tutti i lati. La parte conservata della testa presenta un forte abrasione.

Luogo di rinvenimento: Calvi Risorta, antica *Cales*, teatro.

Bibliografia: De Caro 2001, p. 896; Crovato 2004-5, fig. 6.

Il piccolo frammento riproduce le fattezze di un Sileno barbato, che, con una marcata espressività, inclina la testa verso il basso nel gesto di suonare un doppio flauto. Pur nell'estrema lacunosità del rilievo, il frammento è riconoscibile come replica di una nota serie nota come *Ikariosreliefs*. Si tratta di una rappresentazione probabilmente di *theoxenia*, vale a dire della visita di una divinità, in questo caso Dioniso, rappresentato barbato, ammantato ed ebbro. Il Sileno di *Cales* è riconoscibile in un personaggio del seguito, in particolare il secondo.

Dal punto di vista stilistico, Simona Crovato ha giustamente rilevato le affinità stilistiche tra il frammento in esame e la serie dei rilievi dionisiaci rinvenuti nell'Ottocento a *Cales*. Tali rilievi sono inquadrabili negli ultimi decenni del II sec. d.C. e in effetti sono noti diversi esemplari di *Ikariosreliefs* databili nella seconda metà del II sec. d.C.²³¹³ La pupilla nettamente incisa, la forte rigidità del profilo e la resa schematica delle ciocche della barba confermano una datazione tra la tarda età antoniniana e la prima età severiana.

²³¹³ Hundsalz 1987, nn. K29-K35.

73 - Rilievo dionisiaco con giochi di Dioniso infante

Inv. 2706

Materia: marmo bianco con venature bluastre, probabilmente di Afrodisia.

Misure: alt. 66 cm; larg. 130 cm.

Luogo di conservazione: Museo Arqueológico Nacional di Madrid.

Stato di conservazione: ricomposto da più frammenti. La superficie è in buono stato di conservazione. Alcune delle parti più sporgenti presentano scheggiature.

Luogo di rinvenimento: Calvi. Il rilievo fu rinvenuto il 5 aprile 1862 presso il teatro dell'antica *Cales*²³¹⁴.

Provenienza: gli scavi del 1862, effettuati presso il "tenimento di Pignataro di Calvi" da Giacomo de Martino o Giuseppe Novi, quest'ultimo impegnato da anni nei recuperi di antichità a *Cales*, furono venduti al marchese José de Salamanca y Mayol²³¹⁵. Il marchese portò a Madrid i materiali acquistati in Italia, dove nel 1874 il Museo Arqueológico Nacional di Madrid li acquistò.

Bibliografia: La Rada 1883, pp. 171-172, n. 2706; Ruggiero 1888, p. 275; Squarciapino 1943, p. 45, tav. H, b; Hundsalz 1987, pp. 134-135, n. K8; Crovato 2004-5, *passim*, fig. 1; Beltrán Fortes 2006, pp. 56-63; Iasiello 2011a, pp. 155-156.

La lastra, di forma rettangolare, è bordata su tutti i lati da un listello liscio che digrada obliquamente verso il campo centrale. La scena prevede in primo piano un Sileno sdraiato su una roccia, mostra il petto allo spettatore e solleva il braccio destro, con il quale mantiene una *syrinx*. Il Sileno ha una lunga barba, la bocca divaricata e una voluminosa capigliatura; ai piedi indossa le *embades*, alti stivali di pelle con stringhe allacciate intorno a tutto il collo del piede e la gamba. Il Sileno giace su una roccia, resa molto schematicamente, sulla quale è adagiata una pelle animale. A fianco a lui è un bambino, leggermente accovacciato, che allunga una mano verso l'alto. Il suo gesto indica la volontà di raggiungere l'oggetto sollevato dal Sileno o anche il grappolo d'uva mantenuto da una Ninfa o Menade posta in secondo piano. Questa è seminuda poiché indossa unicamente un mantello che le copre la parte inferiore del corpo. La capigliatura è alquanto particolare: ad eccezione di poche ciocche pettinate lateralmente i capelli sono tirati verso la zona occipitale e raccolti in una crocchia mentre altre ciocche ricadono dietro la nuca. Questa prima parte della raffigurazione è completata da una sorta di grot-

²³¹⁴ Ruggiero 1888, p. 275.

²³¹⁵ Iasiello 2011a, p. 155.

ta posta sulla destra, dietro la quale si erge un albero dalle foglie lisce e lunghe e dai frutti globulari.

Sulla sinistra è un'altra Ninfa o Menade inginocchiata, vestita come la prima, la quale, rivolgendo lo sguardo verso l'alto, sta prendendo qualcosa da un cista. Alle sue spalle, dietro uno sperone roccioso spunta il busto di Pan, che stringe il *lagobolon* nella mano sinistra. Un preziosismo nel rilievo è costituito dalla rappresentazione di un rilievo rettangolare, un *pinax*, sul quale è raffigurata una figura femminile incedente verso destra. Questa porta una capigliatura simile alla prima figura femminile descritta, indossa un chitone con spallina sinistra scesa e mantello avvolto intorno ai fianchi, mentre con la mano sinistra mantiene un oggetto di forma allungata forse un tirso.

La scena raffigura, dunque, i giochi di Dioniso infante, che, come tramanda il mito, fu allevato da Sileno e dalle Ninfe di *Nysa*. L'ambientazione rocciosa colloca la scena in un luogo aperto, nel quale domina la natura, ma sacralizzato dalla presenza del *pinax*, spesso presente in queste scene, sul quale è rappresentata una donna con *pallium quadratum*, che secondo le fonti era adoperato dalle sacerdotesse di Dioniso²³¹⁶. La conferma che le figure femminili siano delle Ninfe viene dalla presenza di Pan e della grotta, solitamente elementi distintivi di queste divinità.

Dal punto di vista stilistico il rilievo in esame si collega agli rilievi provenienti da *Cales* e qui catalogati. I rilievi presentano una resa sommaria degli elementi paesaggistici e uno stile più immediato e veloce dei dettagli dei personaggi. Il forte uso del trapano e il forte appiattimento della superficie permettono di datare il rilievo in epoca severiana, negli ultimi anni del II sec. d.C.

74 - Rilievo con consegna di Dioniso alle Ninfe di Nysa

Inv. 2705

Materia: marmo bianco con venature bluastre, probabilmente di Afrodisia.

Misure: alt. 60 cm; larg. 80 cm.

Luogo di conservazione: Museo Arqueológico Nacional di Madrid.

Stato di conservazione: il rilievo è stato ricomposto da più frammenti, spesso non combacianti fra loro. Sono evidenti grosse lacune nel lato sinistro, sotto la figura di Hermes e tra le due Ninfe. Mancano integralmente i due angoli superiori e il bordo sinistro.

Luogo di rinvenimento: Calvi. Il rilievo fu rinvenuto presso il teatro dell'antica *Cales*.

²³¹⁶ Wrede 1991.

Provenienza: il rilievo è descritto da Giuseppe Novi tra i rinvenimenti effettuati da lui stesso presso Calvi, quando era già iniziata la stampa del suo volume, uscito nel 1861²³¹⁷, anno in cui verosimilmente furono rinvenuti i rilievi, poi venduti al marchese José de Salamanca y Mayol. Il marchese portò i materiali acquistati in Italia a Madrid, dove nel 1874 il Museo Arqueológico Nacional di Madrid li acquistò. A differenza del rilievo inv. 2706 questo e l'altro rinvenuto contestualmente, inv. 2710, furono spediti in Spagna dopo il 1864, quando Helbig li vide e li descrisse.

Bibliografia: Novi 1961, p. 44; Helbig 1865, p. 42; La Rada 1883, p. 170, n. 2705; Squarciapino 1943, p. 45, tav. H, a; *LIMC* III (1986), s.v. *Dionysos/Bacchus*, n. 148 (C. Gasparri); Hundsalz 1987, pp. 133-134, n. K7; Crovato 2004-5, *passim*, fig. 3; Beltrán Fortes 2006, pp. 56-63; Iasiello 2011a, p. 158.

Il rilievo è bordato su tutti i lati da un listello liscio, leggermente più spesso nel lato inferiore. Nel campo figurativo è rappresentato il dio Hermes, contraddistinto dalle ali tra i capelli, dal caduceo e dal mantello appuntato sulla spalla destra. In braccio porta un fanciullo e, pur nella sua staticità statuaria, è ritratto più in alto del suolo, mentre ricade in volo. Davanti a lui, in un'ambientazione paesaggistica, simboleggiata da rocce e alberi, si muovono almeno due figure femminili. La prima è inginocchiata su una roccia, protende le mani in avanti e veste un chitone altocinto con ampio risvolto e spalla sinistra scoperta. La seconda è in piedi ma leggermente piegata in avanti, veste anche lei un chitone con spalla scoperta e mantello avvolto intorno ai fianchi e annodato davanti. Alle spalle, in secondo piano, è una struttura trilitica molto semplice dalla quale fuoriesce un albero forse adornato di bende e sul quale è posto un vaso. Questo ha una forma simile ad una hydria ma con bocca più larga ed è chiuso da un coperchio troncoconico.

Nel rilievo caleno è rappresentata una scena relativa alla vita di Dioniso, che si lega tematicamente all'esemplare precedente. Si tratta della consegna di Dioniso da parte di Hermes alle Ninfe di Nysa. Questo motivo iconografico è noto nel repertorio neoattico da alcuni rilievi, la cui replica più importante è il cratere di *Salpion*. La rappresentazione, il cui prototipo è stato collocato intorno al 330-320 a.C.²³¹⁸, sembra altresì discostarsi sostanzialmente da quello presente sulla lastra calena dal momento che Hermes qui giunge in volo e la Ninfa è inginocchiata e non seduta. Resta sicuramente dubbio se lo scultore romano abbia reinterpretato il modello greco o abbia attinto da una tradizione differente. Dal punto di vista stilistico lo scultore ha curato con sensibilità tecnica l'incarnato di Dioniso ma ha reso con schematicità le altre figure. L'esemplare fu realizzato dalla medesima officina che produsse il rilievo **cat. 73** e gli altri rilievi caleni e si può datare negli anni finale del II sec. d.C.

²³¹⁷ Novi 1961, p. 44.

²³¹⁸ Fuchs 1959, pp. 140 ss.; Hundsalz 1987, pp. 6 ss.; Grassinger 1991, pp. 88-89.

75 - Rilievo con scena dionisiaca

Inv. 2710

Materia: marmo bianco con venature bluastre, probabilmente di Afrodisia.

Misure: alt. 47 cm; larg. 75 cm.

Luogo di conservazione: Museo Arqueológico Nacional di Madrid.

Stato di conservazione: il rilievo è stato ricomposto da più frammenti, forse non tutti pertinenti al medesimo rilievo. Le fratture e le scheggiature sono numerose.

Luogo di rinvenimento: Calvi. Il rilievo fu rinvenuto presso il teatro dell'antica *Cales*.

Provenienza: il rilievo è descritto da Giuseppe Novi tra i rinvenimenti effettuati da lui stesso presso Calvi, quando era già iniziata la stampa del suo volume, uscito nel 1861²³¹⁹, anno in cui verosimilmente furono rinvenuti i rilievi, poi venduti al marchese José de Salamanca y Mayol. Il marchese portò i materiali acquistati in Italia a Madrid, dove nel 1874 il Museo Arqueológico Nacional di Madrid li acquistò. A differenza del rilievo inv. 2706, questo e l'altro rinvenuto contestualmente, inv. 2705, furono spediti in Spagna dopo il 1864, quando Helbig li vide e li descrisse.

Bibliografia: Novi 1961, p. 44; Helbig 1865, p. 42; Squarciapino 1943, p. 46, tav. H, c; Hundsalz 1987, pp. 201-202, n. K104; Crovato 2004-5, *passim*, fig. 4; Beltrán Fortes 2006, pp. 56-63; Iasiello 2011a, p. 158.

Il rilievo fortemente frammentario è di difficile definizione. Per il confronto con gli altri esemplari dello stesso contesto si ricostruisce senza dubbio una lastra rettangolare con cornice su tutti i lati costituita da un listello liscio. I frammenti del rilievo ricomposti in epoca moderna non sembrano essere combinati correttamente e potrebbe essere anche valida l'ipotesi che appartengano a due rilievi diversi.

Da sinistra si muovono due figure femminili acefale vestite di lungo chitone, che lascia scoperta la spalla destra, e mantello avvolto intorno alla parte inferiore del corpo e annodato sul davanti. La posa è identica, ad eccezione del braccio destro: quello della prima a destra è abbassato e reca una brocchetta nella mano, la seconda piega il braccio e apre il palmo della mano in segno di adorazione. Il loro incedere è giustificato dalla presenza sulla destra di un piccolo altare, posto su un ammasso roccioso. Accanto a questo è un oggetto circolare, probabilmente una patera. Sembra però che la patera non sia poggiata sulla roccia ma venga mantenuta da un personaggio femminile inginocchiato posto sulla destra, di cui rimane la parte superiore del corpo. Tra l'altare e la donna un'alta erma, decorata con un'immagine di Dioniso barbato e in stile arcaistico. Sulla

²³¹⁹ Novi 1961, p. 44.

destra, ma priva di una connessione certa con la raffigurazione, è una figura di Satiro danzante: il capo e il busto sono inclinati all'indietro, le braccia sono sollevate e le gambe toccano appena il suolo con la punta dei piedi.

La composizione nel suo complesso è indubbiamente legata al culto di Dioniso, come è deducibile dalla presenza dell'erma, della natura campestre del santuario e dalla veste delle due donne sulla sinistra, che indossano il *pallium quadratum*, tipico delle sacerdotesse di Dioniso²³²⁰. Invece la figura del Satiro danzante è riconducibile al tipo ampiamente diffuso riconducibile al Satiro *periboetos* di Prassitele, la cui copia di maggior rilievo è stata rinvenuta a Mazara del Vallo²³²¹.

Dal punto di vista stilistico il rilievo è stato prodotto dalla stessa officina che lavorò gli altri rilievi caleni ed è pertanto databile negli ultimi anni del II sec. d.C.

76 - Frammento di rilievo con Semele

Inv. 2746

Materia: marmo bianco con venature bluastre, probabilmente di Afrodisia.

Misure:

Luogo di conservazione: Museo Arqueológico Nacional di Madrid

Stato di conservazione: spezzato su tutti i lati. Conserva ancora una piccola parte del bordo inferiore. Diverse integrazioni sono state fatte in stucco intorno alla figura.

Luogo di rinvenimento: Calvi. Presumibilmente dal teatro dell'antica *Cales*.

Provenienza: il rilievo fu acquistato dal Museo Arqueológico Nacional dalla collezione Salamanca, ma non sono note descrizioni come nei casi precedenti.

Bibliografia: Squarciapino 1943, p. 46; LIMC VII (1994), s.v. Semele, n. 12 (A. Kossatz-Deissmann); Crovato 2004-5, *passim*, fig. 5.

Il frammento, ridotto ad una sola figura, riproduce una figura femminile assisa su una *kline*, quasi interamente ricoperta da un lenzuolo. La donna è vestita con un lungo chitone altocinto che lascia scoperta la spalla sinistra, mentre il mantello si sovrapp-

²³²⁰ Wrede 1991.

²³²¹ Come sostenuto da Crovato 2004-5, pp. 369-370.

pone orizzontalmente sul bacino. Nonostante sia sdraiata si mostra all'osservatore quasi di prospetto, incrocia le gambe e si avvolge intorno al cuscino con il braccio sinistro. Sull'addome resta una mano, probabilmente di un'altra figura. In primo piano inoltre si vede un poggiapiedi modanato.

Come giustamente sostenuto da Simona Crovato, il rilievo, mancante di dati di provenienza, si deve di fatto ascrivere alla serie calena in ragione degli inconfondibili tratti stilistici e in esso bisogna riconoscere una raffigurazione della nascita di Dioniso dalla madre Semele morente²³²². Il soggetto ebbe una certa diffusione a partire dall'epoca antonina²³²³ e ben si sposerebbe con il programma figurativo del teatro di *Cales*, nel quale erano raffigurate alcune scene relative alla vita di Dioniso e al suo culto. Tuttavia, alcuni elementi, quali soprattutto la mancanza di un completo abbandono del corpo, inducono a pensare che nella raffigurazione di Semele vi sia stata una contaminazione dell'iconografia, pure ampiamente diffusa, di Ariadne.

²³²² Crovato 2004-5, p. 370.

²³²³ Hundsalz 1987, p. 11.

Sessa Aurunca

77 - Lastra a rilievo con Hermes arcaistico

Inv. s.n.

Materia: marmo bianco, pentelico.

Misure: alt. 40 cm, larg. 48 cm.

Luogo di conservazione: Sessa Aurunca, murato vicino al portale d'ingresso del Duomo.

Stato di conservazione: la superficie è ben conservata. La lastra risulta spezzata in più punti, soprattutto nella parte inferiore e sul lato destro. Parte della lastra proprio sul lato destro è stata rilavorata per aderire alla cornice curva dell'archivolto della cattedrale.

Luogo di rinvenimento: Sessa Aurunca?

Bibliografia: De Masi 1761, p. 279; Noehles 1962, p. 95 figg. 64-65; De Franciscis 1979, p. 22 tav. 8 fig. 15; Villucci 1982, fig. 3; Zagdoun 1989, p. 254, n. 448.

La figura di Hermes campeggia su di una lastra di forma rettangolare di cui si conservano il bordo superiore delimitato da un listello liscio e quello sinistro. Il dio, incedente verso sinistra, è avvolto nella *chlaina* che copre petto e spalle e ed è caratterizzata da una fine decorazione del bordo ottenuta mediante un motivo a *zig-zag* mentre nella parte interna è solcata da una serie di pieghe a forma di V convergenti verso uno sbuffo posto all'altezza del collo. La spalla sinistra è coperta da un lembo della tunica formato da cinque risvolti. Le braccia, piegate allo stesso modo sono portate verso il basso ad appoggiarsi sul fianco o verso l'alto a mantenere il caduceo. Quest'ultimo è formato da un'asticella che termina in un intreccio di due serpenti il cui avvolgimento si conclude in due ampi ovali. Le teste dei serpenti dalla bocca spalancata sono affrontati e simmetrici.

La testa rappresentata di profilo presenta una barba appuntita resa attraverso piccole ciocche ondulate mentre la capigliatura è caratterizzata da una frangia di boccoli e da due trecce spiraliformi che scendono sul petto. Sulla nuca il resto dei capelli è mantenuto da una benda che cinge il capo.

Il rilievo rappresenta in uno stile che imita modelli della fine del VI sec. a.C. e per questo noto come "arcaistico"²³²⁴ un modello ben noto nelle produzioni copistiche tardo-ellenistiche e romane. Nel caso in esame il modello è riprodotto in un modulo

²³²⁴ Su questo vd. capitolo 1.3.

maggiore rispetto alla maggior parte degli esemplari noti e per questo è confrontabile con le quattro lastre rinvenute nell'Area Sacra Suburbana di Ercolano, alte 92 cm, tra le quali compare anche Hermes e con un rilievo conservato al Metropolitan Museum di New York²³²⁵, alto 67,9 cm fino al ginocchio, il quale riproduce anche un simile listello di decorazione del bordo superiore. Si veda inoltre lo stesso tipo di Hermes presente su un frammento di cratere in proprietà privata romana, che riproduce una *Viergötterzug*, vale a dire una teoria di quattro divinità. Lo stesso tipo di lastra rettangolare, bordata superiormente da un listello liscio e spesso, è utilizzata per un rilievo conservato alla Walters Art Gallery di Baltimora, rinvenuto a Citera²³²⁶, e per un rilievo con quadriga ad Ercolano (**cat. 32**), databili in età augustea e flavia.

Stilisticamente il rilievo in esame, esattamente come i rilievi di Ercolano e New York, tutti probabilmente prodotti di una stessa officina, si contraddistinguono per una resa incisiva dei particolari, per una netta demarcazione dei limiti della figura e da accentuati effetti coloristici e chiaroscurali. Lo stile arcaico, cui si ispira il modello, è arricchito da elementi naturalistici e di stampo classico, come l'accentuazione della muscolatura e la particolare espressività del viso. Infine il caduceo è riprodotto in maniera dettagliata in una tipologia attestata solo sui tre esemplari citati. Il rilievo per il confronto con gli esemplari di Ercolano e New York è databile tra la tarda età augustea e quella giulio-claudia.

Il frammento è reimpiegato nella cattedrale di Sessa Aurunca e la provenienza dalla città è quantomeno probabile seppur non documentabile. Non si conosce la data del reimpiego poiché la chiesa ha una sua genesi in età romanica ma subì numerosi restauri²³²⁷. Come riporta il De Masi²³²⁸, la presenza di questo rilievo e di blocchi iscritti in cui compare tra le altre la parola MER²³²⁹ ha portato a ritenere che il duomo fosse stato edificato sui resti di un tempio dedicato a Mercurio.

²³²⁵ *Metropolitan Museum* 2007, p. 486, n. 412

²³²⁶ Inv. 23.164. Fu rinvenuto dall'ammiraglio Giacomo Nani e fu portato a Venezia nella sua collezione, di qui passò in casa Tiepolo e infine fu venduto a Roma nel 1909 alla collezione Ferroni. Zagdoun 1989, pp. 95, 229, n. 81; Ambrogi 2012, p. 626.

²³²⁷ Si veda in generale Aceto 1999, pp. 39-50 con bibl. prec.

²³²⁸ De Masi 1761, p. 279

²³²⁹ Su questi blocchi, provenienti probabilmente dalla decorazione pavimentale del foro cittadino cfr. Casella 2013.

Dalla Campania

78 - Base di candelabro

Inv. 868

Materia: marmo bianco a grana fine.

Misure: alt. 95 cm, larg. 50 cm.

Luogo di conservazione: Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek.

Stato di conservazione: la base si presenta in ottimo stato, soprattutto per quanto riguarda i rilievi figurati. La fascia inferiore invece presenta profonde spaccature e mancano alcune parti dei grifi angolari. Mancano inoltre alcune perline che incorniciano i riquadri figurati e il bordo superiore della base presenta numerose scalfitture.

Luogo di rinvenimento: trovato in Campania, non è noto precisamente il luogo.

Provenienza: fu acquistato a Roma nel 1893 da Wolfgang Helbig per conto di Carl Jacobsen²³³⁰. Merlin, Poinssot 1930 ha trasmesso questa provenienza.

Bibliografia: Arndt 1896, pp. 26 ss., tav. 18; Klein, 1921, p. 189, nota 210; Merlin, Poinssot 1930, p. 120, nota 6; Poulsen 1951, p. 210, n. 282; Fuchs 1959, p. 125 nota 33, 180 n. e; Cain 1985, p. 157, n. 25; Zagdoun 1989, pp. 98-99, 234, n. 147; Stubbe Østergaard 1996, pp. 214-216, n. 117; Bacchetta 2006, p. 271, nota 331.

Dell'originario candelabro si conserva in ottime condizioni la base a tre facce. Queste sono impostate su tre grifi angolari, i quali presentano delle ali molto stilizzate formate da una doppia fila di penne ben squadrate e a sezione concava, che ricordano nella forma delle baccellature, così come ugualmente è resa la criniera che corre dietro il capo. Le teste, non tutte conservate sono massicce e hanno i contorni ben delineati con una resa piuttosto rigida. Sotto le ali è posta una rosetta che quasi sembra formare la terminazione posteriore dell'animale mentre lo spazio che separa i grifi è decorata con due serie di due doppie volute disposte, la prima, parallele, la seconda, invece leggermente inclinate e speculari. Dalle due volute inferiori nasce una palmetta rivolta verso il

²³³⁰ Numerosi furono gli acquisti effettuati a Roma da parte di collezionisti di tutto il mondo nel 1893 e ciò avvenne a causa del crack della Banca Romana e dell'abolizione del fedecommesso, vd. De Tomasi 2014. Sugli acquisti di Helbig per conto di Jacobsen vd. Moltesen 2007; Moltesen 2011; Iasiello 2011; Moltesen 2012.

basso. Anche in questo caso la decorazione è fortemente stilizzata, i contorni sono molto marcati, quasi metallici ed è sempre presente una linea incisa lungo il bordo.

Le tre facce della base sono incorniciate da una lunga fila di perline e da un bordo liscio. La prima faccia è decorata con la figura di un guerriero barbato e armato di lancia ed elmo. Indossa un'armatura anatomica dalla quale fuoriesce una corta e leggera tunica, quasi trasparente, dal momento che si vedono chiaramente la linea delle cosce e dei glutei. Intorno ai gomiti si avvolge un sottile mantello, che ricade poi verso il basso in una forma a "coda di rondine". La figura è quasi appoggiata alla lancia e il peso della figura, che ricade sulla gamba sinistra, lo spinge in avanti.

Sulla seconda faccia si ritrova un'immagine di Poseidon, che stringe nella mano destra un tridente. Il dio è vestito solo con un lungo *himation* che scopre interamente il braccio e la spalla destra mentre avvolge il braccio e la spalla sinistra. Il risvolto del mantello che ridiscende dietro la schiena ha anche in questo caso la tipica terminazione a "coda di rondine". Il volto severo è caratterizzato da una folta barba appuntita mentre i capelli sono raccolti in una coda a forma di "S" dietro la nuca grazie ad una fascia che gli cinge anche la fronte.

La terza figura rappresenta invece Zeus, rivolto di profilo verso destra, che stringe nella sinistra uno scettro e con la destra tesa in avanti sostiene un aquila. Anch'egli indossa l'*himation* allo stesso modo di Poseidon ma differisce la resa delle pieghe, che nel caso della veste di Zeus è caratterizzata dal tipico motivo a *zig-zag*, volto a rendere l'ondulazione dei bordi. Il volto è incorniciato anche in questo caso da una lunga barba aguzza mentre i capelli, tenuti insieme da una fascia, formano sulla fronte una corta frangia. Sul retro sono legati in un nodo, dal quale fuoriescono due lunghe trecce che scendono sul petto.

Per quanto riguarda il basamento, si tratta di una forma piuttosto nota e diffusa sui candelabri²³³¹: si vedano ad esempio gli esemplari di Newby Hall con raffigurazione di Afrodite e due *Nikai*, datato in età protoaugustea²³³², di Palazzo dei Conservatori con Apollo, Leto e Artemide datato allo stesso periodo²³³³, e di Palestrina con Dioniso, Menade versante e Satiro, della fine del II sec. a.C.²³³⁴, che costituisce l'esemplare più antico al pari dei candelabri senza decorazioni figurate dal relitto di Mahdia²³³⁵. Dal punto di vista iconografico il guerriero rientra nell'Ares tipo 2, derivante probabilmente da un modello attico di epoca severa, la cui riproduzione è iniziata nella prima metà del I sec. a.C. mentre sia lo Zeus, che rientra nel tipo 2, sia il Poseidon, tipo 3, sono probabilmente delle rielaborazioni collocabili intorno alla metà del I sec. a.C. o poco prima di modelli elaborati nel II sec. a.C., facenti capo alla nota base dei quattro dei dell'Acropoli di Atene.

²³³¹ Si tratta del tipo I di Cain, Cain 1985, pp. 27-38.

²³³² Cain 1985, n. 51.

²³³³ Cain 1985, n. 79.

²³³⁴ Cain 1985, n. 58.

²³³⁵ Cain 1985, nn. 115-116.

Stilisticamente il rilievo presenta un'accentuata plasticità delle membra e delle vesti, nelle quali tuttavia è ancora evidente una resa più meccanica, ad esempio nella gambe nude del guerriero. Tuttavia sono evidenti la linea di contorno che accentua la plasticità delle figure, i tenui passaggi di piano e l'accurata volumetria, che sono chiari indicatori dei rilievi di epoca augustea. Questi elementi fanno propendere verso una datazione in età protoaugustea. Cain propone inoltre di individuare nello scultore che ha prodotto il candelabro del Palazzo dei Conservatori su menzionato lo stesso che ha eseguito il candelabro campano.

Area beneventana

79 - Frammento di rilievo con tempio

Inv. s.n.

Materia: marmo bianco.

Misure: alt. 26 cm, larg. 45,3 cm.

Luogo di conservazione: sconosciuto.

Stato di conservazione: fortemente frammentario sui lati e nella parte inferiore. Si conserva invece il bordo superiore nonostante la superficie del listello sia abrasa. La superficie ha alcune tracce di incrostazioni ma è ben conservata.

Luogo di rinvenimento: Pietralcina. era riutilizzato in una masseria in loc. San Pietro, come rincalzo di un bidone di catrame.

Bibliografia: Adamo Muscettola 1996.

Il frammento fa parte della nota serie di rilievi detti deliaci o citaredici²³³⁶. Si conserva su una lastra bordata superiormente da un listello liscio, la parte sommitale di un tempio visto in prospettiva. La fronte, sorretta da quattro colonne, di cui ne restano solo le prime tre, è decorata con un frontone bordato da modanature semplici, in cui campeggiano due tritoni che sorreggono un clipeo con *gorgoneion* a rilievo. L'epistilio è formato a partire dal basso da un architrave diviso in due fasce, la prima liscia e la seconda decorata con un motivo a meandro arricchito da rosette a quattro petali, e successivamente da un fregio continuo dove si susseguono una serie di figure femminili su carro guidato da due cavalli. Nel fregio della fronte i carri sono rivolti verso destra mentre nel fregio laterale il senso di marcia è invertito. Il tetto è coperto da una serie di tegole e coppi dettagliatamente rimarcati e terminanti con antefisse di chiusura a forma di palmetta. Infine i capitelli corinzi, resi con grande finezza e cura dei dettagli, sono composti di una doppia corona di foglie d'acanto, volute ed elici che fuoriescono da caulicoli con calice a doppia foglia interna ed esterna.

Il rilievo fa parte di una composizione più ampia, attestato in tre varianti, in cui giocano un ruolo basilare la triade deliaca, Artemide, Latona e Apollo che incedono verso una *Nike* sacrificante. Alle spalle di questi personaggi è uno sfondo costituito da

²³³⁶ Si rimanda al capitolo 2.3.1 per i riferimenti bibliografici.

un alto muro di recinzione dal quale si scorge appunto la sommità della struttura templare che risulta, nelle repliche note, del tutto simile al frammento in esame. Esistono solo tre repliche che conservano la struttura templare posta alle spalle della triade e presentano alcune divergenze stilistiche e compositive. Il rilievo del Louvre, proveniente dalla collezione Albani²³³⁷, presenta un minor numero di bighe e dunque un maggiore intervallo tra le stesse, mentre quello degli Staatliche Museen di Berlino, anch'esso proveniente dalla collezione Albani²³³⁸, invece, aggiunge tre grossi acroteri formati da tre *Nikai* e inoltre i *kalypteres*, le decorazioni sul colmo del tetto. L'esemplare più vicino al nostro è però un rilievo conservato a Villa Albani²³³⁹, il quale presenta lo stesso numero, cinque, di bighe sulla fronte e una simile strutturazione del tempio, nonostante però i capitelli, nell'esemplare campano, abbiano un minore appiattimento. Il rilievo di Villa Albani è datato nella prima età augustea e pertanto allo stesso orizzonte cronologico è possibile attribuire l'esemplare in esame.

80 - Altare cilindrico frammentario con Pan e le Ninfe

Inv. 48377

Materia: Marmo pentelico.

Misure: alt. massima conservata 0,80 m.

Luogo di conservazione: Benevento, Museo del Sannio.

Stato di conservazione: l'altare si conserva oggi in stato fortemente frammentario. Si tratta di cinque frammenti di forma oblunga, di cui tre conservano parte del bordo inferiore. Uno di questi è stato ricomposto da più frammenti.

Luogo di rinvenimento: S. Salvatore Telesino.

Bibliografia: Rotili 1967, p. 9; Golda 1997, pp. 73-74, cat. 2, tav. 50, fig. 2; Sinn 2006, p. 176, nota 30; *Marmora pompeiana* 2008, pp. 124-125, n. C14.

²³³⁷ Inv. MA 683. Schreiber 1889-94, tav. 36; Bieber 1977, fig. 490; Polito 1994, fig. 3.

²³³⁸ Inv. Sk 921. Schreiber 1889-94, tav. 35; Fuchs 1959, p. 178, n. 16; Polito 1994, fig. 2; Grassinger, Pinto, Scholl 2008, pp. 306-307, 310; Schwarzmaier, Scholl, Maischberger 2012, pp. 225-227, n. 126.

²³³⁹ *Villa Albani* 1989, pp. 380-388, n. 124 (H.-U. Cain); Polito 1994, fig. 1.

Presso il museo del Sannio di Benevento si conservano alcuni frammenti che per stile, dimensione e materiale sono riconducibili ad un medesimo manufatto. Un frammento, il primo, era già noto al Golda, che lo descrisse nella sua classificazione dei puteali marmorei romani, giudicando la curvatura della superficie un indizio della sua appartenenza a questa classe di materiali. Tuttavia, l'analisi autoptica di questo e degli altri frammenti ha permesso di appurare l'assenza di qualunque tipo di lavorazione della parte posteriore, che risulta irregolare per effetto della sua frantumazione. Pertanto si deve trattare di un altare circolare.

Il primo frammento presenta al centro una figura di Pan. La parte superiore del dio è rappresentata di prospetto, nonostante abbia una leggera tendenza dell'addome verso destra, evidentemente legata alla disposizione delle gambe, che sono viste di profilo e, come di norma, di natura caprina. Con una leggera inclinazione della schiena all'indietro, suona, mantenendola con entrambe le mani, la *syrinx*, formata da almeno otto canne equidistanti e legate fra loro da due fasce alle estremità. Lo strumento doveva essere poi completato da altrettante canne nella parte destra, la cui lunghezza doveva essere crescente. Infatti, il dio mostra il volto di profilo - si vedono le orecchie a punta, i capelli lunghi e la barba irsuta - poiché impegnato nel passare a soffiare nella parte destra. Intorno al collo è avvolta una pelle di animale, di cui scorge sulla spalla destra una zampa e la testa a fauci spalancate. Per la frammentarietà del pezzo, non è possibile comprendere al meglio l'elemento posto alla sinistra del dio, che si configura come un albero dai rami sottili e spogli, probabilmente, date le dimensioni, visto in lontananza, al quale sono appesi, all'altezza del tronco due canne di flauto, probabilmente un *diaulos*, legate insieme da una benda.

Gli altri frammenti mostrano invece una serie di figure femminili ricostruibili attraverso il miglior confronto noto di questo esemplare, vale a dire l'altare conservato presso il Museo Gregoriano Profano²³⁴⁰, sul quale figura lo stesso tipo di Pan cui seguono due Ninfe.

Il secondo frammento conserva la parte inferiore di una Ninfa, incedente verso sinistra in punta di piedi. La gamba destra, la cui superficie è molto scheggiata, è avanzata mentre la destra è ritratta. Nel frammento si nota l'andamento delle pieghe tubolari del mantello, che copriva interamente la dea. Infatti, grazie al confronto dell'altare vaticano si ricostruisce la parte superiore del corpo che ha un andamento sinuoso e il capo inclinato verso l'alto. Con il braccio sinistro preme dietro la schiena mentre con il destro solleva dal di sotto l'*himation*, che le ricopre interamente il corpo, compreso il capo, avvolgendosi da destra verso sinistra per poi ricadere con un ampio cascame di pieghe mosse all'indietro dal movimento della danza.

²³⁴⁰ Inv. 9940. Benndorf, Schöne 1867, p. 123, n. 202, tav. 4; Weege 1926, p. 66, fig. 86; Giuliano 1957, p. 22, n. 12; Fuchs 1959, pp. 100, 178b, n. 9; Hermann 1961, p. 71; Helbig⁴ I, n. 1056 (W. Fuchs); Fuchs 1987, p. 78, tav. 29, 3-5; Fuchs 1989, pp. 92-93, fig. 90-92; Dräger 1994, pp. 247-248, n. 87; LIMC VIII (1997), s.v. *Nymphae*, p. 894, n. 32 (M. Halm-Tisserant, G. Siebert); Friesländer 2001, p. 11, fig. 7; Sinn 2006, pp. 175-178, n. 60.

Il terzo frammento conserva la parte sinistra di un'altra Ninfa, fino all'addome. Si vede un piede, che tocca leggermente il suolo con la punta, e le pieghe curvilinee e concentriche dell'*himation*, che fanno pensare che fosse mantenuto in due punti. A questo si può legare un quarto frammento che riproduce la mano sinistra sollevata obliquamente e avvolta nel mantello. Entrambi i frammenti sono riconducibili alla seconda Ninfa dell'altare vaticano, che è appunto impegnata in una danza sfrenata, che la porta ad inclinare il corpo all'indietro e a sollevare nell'euforia entrambe le braccia. L'*himation*, che la avvolgeva interamente per effetto di questo movimento si solleva creando una serie di pieghe curvilinee e svolazza alle spalle, scoprendole il capo.

Un quinto frammento molto esiguo riproduce la parte inferiore di un mantello, che doveva compiere una sorta di curva prima di ricadere al suolo. Sul lato destro, ad altezza media si vedono le terminazioni anteriori di un doppio flauto, di cui uno termina in maniera curva. Il lembo del mantello che si scorge su questo frammento non è riconducibile, secondo l'esempio vaticano, a nessuna delle due Ninfe e potrebbe rappresentare la traccia di una terza Ninfa, purtroppo non ricostruibile. Probabilmente, vista l'altezza in cui sono poste le canne e il loro punto di incrocio, quasi nel loro mezzo, non potrebbero convergere verso la bocca di un aulista. Inoltre si intravedono nelle esigue parti rimanenti al di sopra del flauto alcuni sottili elementi a rilievo, probabilmente parte dell'albero incontrato nel primo frammento. Dunque, il *diaulos* che vediamo nell'ultimo frammento costituisce la parte terminale del *diaulos* pendente da un ramo dell'albero del primo frammento.

Dunque, l'altare di Benevento rappresentava un corteo costituito da Pan e le Ninfe. Il dio Pan, noto in questa forma solo sui due altari citati, riprende un modello di IV sec. a.C., mentre le Ninfe, in questa forma, ugualmente costituiscono degli *unica*. Solo la prima Ninfa ricorda nell'impostazione del corpo una delle *Manteltänzerinnen* tipo 2, che riproducono un corteo di Ninfe di IV sec. a.C., ma risulta fortemente accentuata manieristicamente la resa dei panneggi e la sfrenatezza della danza. La seconda Ninfa richiama invece immagini di Menadi danzanti, quale la *Kymbalistria D*, tipo TH 32, di Matz²³⁴¹. Un'immagine molto simile di Ninfa, seppur mancante della parte superiore del corpo si trova nel castello di Wörlitz²³⁴². Nello impostazione formale, d'altronde, queste Ninfe richiamano le *Mateltänzerinnen* tipo 3, attestate in numerosi tipi e varianti ma identificabili probabilmente come rielaborazioni neoattiche di modelli anche in questo caso di IV sec. a.C.

Il legame tipologico delle Ninfe dell'altare di Benevento con la sfera dionisiaca, che allontana questa raffigurazione dai prototipi tardo-classici legati al culto delle Ninfe, è accentuato dall'ambientazione paesistica costituita dal ramo e dagli elementi bacchici quale il doppio flauto. Questi elementi collocano la scena in un santuario campestre, legato a culti dionisiaci, e fanno di Pan un membro del corteo bacchico. Simboli dionisiaci, utilizzati durante il suo culto, si trovano di sovente appesi su alberi, come ad esempio sul rilievo proveniente da Ercolano con Pan seduto su un mulo (**cat. 23**). L'albero, inol-

²³⁴¹ Matz 1968, p. 32.

²³⁴² Paul 1965, pag. 63, fig. 23.

tre, si trova in alcuni casi su supporti circolari, come i crateri, per separare una scena dall'altra, dal momento che, spesso la superficie da colmare era maggiore rispetto all'estensione in lunghezza delle scene presenti nel repertorio neoattico, come ad esempio accade su un cratere dei Musei Capitolini con tre Ninfe arcaistiche separate da una scena con il mito di Paride ed Elena²³⁴³.

Stilisticamente l'altare presenta una resa plastica delle membra, soprattutto nelle parti nude di Pan dove la muscolatura è ottenuta con effetti chiaroscurali sapienti. Una certa sensibilità nella tecnica esecutiva presuppone la resa della peluria delle cosce del dio, che solo lievemente contrastano con il busto. Le Ninfe, al contrario, presentano numerosi virtuosismi nella resa tubolare delle pieghe, nei quali si passa da un'accentuata volumetria a parti lisce più piatte, e nei ricchi panneggi increspati. La resa delle pieghe delle Ninfe ricorda esempi della metà del I sec. a.C. e della prima età augustea, come ad esempio un altare a Grayswood, Halsemere in collezione Whittall²³⁴⁴ o le Menadi danzanti dell'altare del Museo Nazionale Romano²³⁴⁵. Il miglior confronto, tuttavia, rimane l'altare del Museo Gregoriano Profano, anche se l'altare beneventano risulta un prodotto più accurato nei dettagli e più armonico nelle proporzioni. L'altare è dunque databile nel terzo quarto del I sec. a.C.

Difficile ipotizzare il luogo di rinvenimento dell'altare, nonostante l'esemplare del Museo Gregoriano Profano venga dal teatro di Caere e la tipologia di altare è spesso attestata in Italia e Spagna all'interno di teatri, probabilmente quale decorazione delle nicchie dei *pulpita*²³⁴⁶.

²³⁴³ Grassinger 1991, pp. 190-192, n. 33.

²³⁴⁴ Dräger 1994, pp. 193-194, n. 14.

²³⁴⁵ Inv. 2001482. Touchette 1995, pp. 66-67, n. 5.

²³⁴⁶ Fuchs 1987, pp. 143-144; Dräger 1994, pp. 27, 157-158.

Di incerta ma probabile provenienza dalla Campania

81 - Lastra a rilievo con persuasione di Elena

Inv. 6682

Materia: marmo pentelico.

Misure: alt. 67 cm, larg. 67 cm.

Luogo di conservazione: Museo Archeologico Nazionale di Napoli.

Stato di conservazione: mancante di gran parte del bordo inferiore e dell'angolo superiore destro della lastra, restaurato con un'integrazione in marmo che recupera anche l'ultima iscrizione. È integrato anche il volto di Afrodite, evidentemente mancante. L'intera superficie presenta numerose incrostazioni ed abrasioni, in special modo nella zona dei volti.

Inventari: 1805. Nuovo Museo dei Vecchi Studi. (C.d.M.) *Bassorilievo di cinque figure, cioè Venere abbracciando Elena; l'una e l'altra sedute sotto una colonna, sulla quale siede la dea della persuasione. Avanti a loro vi è Paride condotto da Amore. Vi sono i nomi greci ΑΦΡΟΔΙΤΕ. ΕΛΕΝΗ. ΠΥΘΩ. ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ. Anche questo è descritto da Winkelmann nei monumenti inediti. Alto e largo pal 2 8/12. Eccellente, ma alquanto corroso - I (Documenti inediti 1878-1880, IV, p. 193 n. 3).*

1819. Real Museo Borbonico. Inv. 186, Museo di Noja.

1849. Real Museo Borbonico. Inv. 456M, Museo di Noja. *Bassorilievo alto palmi due ed un quarto per palmi due rappresentante Elena, Venere, Amore, Paride e Peto; all'eccezione di Amore, le altre quattro figure hanno al di sopra i rispettivi nomi in caratteri greci.*

Luogo di rinvenimento: non deducibile. Il Daniele nella descrizione della tav. XIII lo chiama "Bassorilievo Napolitano", cosa che evidentemente non fa per altri oggetti. Ciò potrebbe indicare una provenienza da Napoli supposta dall'autore.

Provenienza: *Documenti inediti* 1878-1880 attesta che il rilievo si trovava al Museo di Napoli nel 1805, proveniente da Capodimonte (sigla C.d.M.), dove si trovavano i materiali acquistati dalla collezione del duca di Noja. Finati 1819-1823 e Ruesch 1908 riportano la provenienza dalla collezione del duca di Noja.

Secondo Finati il rilievo fu acquistato da Nicola De Bonis, che lo possedeva sicuramente nel 1754 quando lo vide Alessio Simmaco Mazzocchi²³⁴⁷, e successivamente passò nelle mani di Giovanni Battista Carafa VII duca di Noja²³⁴⁸. Secondo

²³⁴⁷ Mazzocchi 1754, p. 138.

²³⁴⁸ Su questo personaggio vd. Sforza 2005.

Napolitano il rilievo potrebbe provenire dalla villa in loc. Sora presso Torre del Greco²³⁴⁹, ma l'ipotesi è priva di alcun fondamento.

Bibliografia: Mazzocchi 1754, p. 138; Martorelli 1756, p. 471; Daniele 1778, tav. 13; Finati 1819-1823, I, 2, pp. 20-24, n. 210; Giustiniani, de Licteriis 1824, pp. 40-42, n. 210; Finati 1819-1823, III, p. 3, tav. 40; Finati 1942, p. 273, n. 269; Winkelmann 1830-1834, p. 151; Monaco 1874, n. 69; Ruesch 1908, n. 268; Spinazzola 1928, p. 71; Rizzo 1929, tav. 96a; Lippold 1951, p. 21; Kraus 1952; Garcia y Belido 1955, p. 182; Kahil 1955, p. 225, n. 170, tav. 34, 1; Fuchs 1959, pp. 53, 137 nota 85; Bieber 1961, p. 153; Arias 1969, p. 262; Froning 1981, pp. 63-71; von Hesberg 1981a, p. 1175; *Collezioni Napoli* 1989, pp. 148-149, n. 261; Grassinger 1991, pp. 94-97, nota 1; Faedo 1992, pp. 165-171, tav. 3d; Touchette 1998a, p. 117, fig. 3; Golda 1997, p. 38 tipo *Aphrodite I*, p. 43 tipo *Eros I*; Grassinger 1997, p. 133, fig. 9; Zanker 1998, pp. 545-616; Lyons 2002, p. 200, n. 1; Sforza 2005, pp. 23-24, nota 67; Lista 2008, p. 226, n. 126; Micheli 2008, p. 67, fig. 4a; Milanese 2009, p. 87; Schwarzmaier 2012, p. 33; Napolitano 2013, fig. 1.

Su una lastra di forma perfettamente rettangolare, bordata inferiormente attraverso un listello liscio che funge anche da suolo, si sviluppa una scena composta da due gruppi di figure. Partendo da destra è un giovane stante e fermo, quasi in attesa, rivolge il corpo all'osservatore mentre il capo è girato a sinistra. Il corpo scarica il peso sulla gamba destra tesa e sulla lancia, mantenuta con il braccio sinistro piegato e sollevato. Importante notare che la lancia non è resa nel marmo, ma doveva essere realizzata in altro materiale separatamente. Di contro il braccio destro è rilassato e portato lungo il corpo e la gamba sinistra è flessa e leggermente scartata in avanti. Il giovane è nudo, eccezion fatta per una clamide, che porta avvolta intorno al collo in un ambio sbuffo, per poi ricadere dietro le spalle. Ai piedi porta degli stivali con risvolto a *zig-zag*, mentre introno al busto è legata la cintura che mantiene una spada. A fianco a lui è un fanciullo alato, che appoggiandosi con il braccio sinistro sulla spalla destra del giovane, sembra sussurrargli qualcosa. Il fanciullo, di dimensioni minori e dai capelli organizzati in ampi riccioli, inclina il corpo in avanti e, stante sulla gamba destra, ritrae la sinistra, poggiando solo la punta del piede a terra.

Il secondo gruppo è composto da due figure femminili. La prima e più vicina all'osservatore è seduta interamente di profilo - seppur il busto è leggermente di tre quarti - su un *diphros*. In un atteggiamento mesto e pensieroso la donna china il capo in avanti, inarca la schiena e pone le braccia sulle gambe, la destra più avanzata della sinistra. Indossa un ampio chitone intorno al quale si avvolge un *himation* che copre la spalla sinistra e le gambe, mentre i capelli sono organizzati in due bande laterali annodati in una coda libera dietro la testa. Su di lei siede un'altra figura femminile, di dimensioni

²³⁴⁹ Micheli 2008, p. 66, dichiara una provenienza del rilievo dagli horti di Asinio Pollione, stesso luogo in cui fu rinvenuto l'altro esemplare dei Musei Vaticani. Tuttavia questa notazione è priva di documentazioni.

maggiori, che la abbraccia con la destra mentre con la sinistra, poggiata delicatamente sulla gamba, indica con un dito il gruppo di destra. La donna veste un chitone slacciato sulla spalla sinistra che per questo mostra parte del petto e del seno, ricadendo sul braccio. Anche lei veste un *himation*, che porta avvolto intorno al corpo, coprendo però anche il capo. Entrambe le donne posseggono un proprio personale poggiapiedi, rappresentato in modo differente: il primo è di prospetto e si vede l'intera struttura lignea celsellata sulla quale è posto il cuscino, mentre il secondo è interamente di profilo, mostrando il foro centrale.

La scena è inoltre arricchita sulla destra da un pilastro sormontato da una figura femminile di piccole dimensioni, che ripete nella postura e nel modo di vestire la seconda donna, con la differenza che questa figura scarica il peso del corpo sul braccio destro teso all'indietro e poggiato su una colomba, mentre con il braccio sinistro tira in avanti un lembo dell'*himation* che le copre il capo.

L'identificazione della scena non pone dubbi, sia per le ricche testimonianze iconografiche che hanno permesso di avanzare studi fin dall'Ottocento, sia per il supporto fornito dalle iscrizioni in lingua greca e in carattere capitale. Dunque, il campo figurativo presenta la persuasione di Elena - ΕΛΕΝΗ -, regina di Sparta e sposa del potente Menelao, ad opera di Paride - ΠΑΡΙΣΙΑΝΔΡΟΣ, suo soprannome -, principe troiano, con il supporto di Afrodite - ΑΦΡΟΔΙΤΗ - e di suo figlio Eros, il cui nome non è riportato. Questo evento è posto lo sguardo vigile di Peitho - ΠΙΘΟ - dea della persuasione. Il rilievo si inserisce, quindi, all'interno di una serie²³⁵⁰, attestata da cinque repliche, di cui quella napoletana è la più antica e la più importante. Il confronto stilisticamente e iconograficamente più pregnante è costituito dalla replica dei Musei Vaticani, che riproduce la stessa scena aggiungendovi solo una statua di Apollo sulla destra. In Campania è attestata un'altra replica, che per una serie di elementi, tra cui l'iconografia di Paride ed Eros e l'aggiunta di Muse, è ritenuta una variante. Si tratta del cd. "Vaso Jenkins" (**cat. 45**), che risulta quindi una variante più tarda di un modello elaborato in epoca tardo-ellenistica sulla base di un prototipo di epoca post-partenonica, forse costituito da una pittura.

I rilievi di Napoli e del Vaticano inquadrabili nello stesso arco cronologico, la prima metà del I sec. a.C. Si possono notare i volumi sottili e slanciati delle figure in piedi e l'equilibrato plasticismo delle figure sedute, i contorni sfumati e i dettagli incisi delicatamente, che quasi non permettono di evidenziare il passaggio dalle parti nude ai panneggi. La fitta trama di drappaggi di ascendenza post-fidiaca è resa con minuziose segnalazioni ma anche con freschezza e delicatezza. La muscolatura di Paride è poco evidente, sfumata a tal punto da confonderla con la corporatura fanciullesca di Eros. Come confronto per la struttura formale delle figure si veda ad esempio il rilievo della

²³⁵⁰ Per questo vd. capitolo con elenco delle repliche.

collezione Carafa oggi ai Musei Vaticani, proveniente dall'area di Napoli, datato intorno al 100 a.C. (**cat. 38**) o il candelabro di Palestrina²³⁵¹.

Il luogo di provenienza del rilievo è ad oggi sconosciuto ma è probabile che facesse parte della decorazione di una villa romana dell'area del Golfo di Napoli. Mi sento di escludere la possibilità che il rilievo provenga dalla villa in loc. Sora, come sostenuto da Napolitano²³⁵², dal momento che, da un lato, il rilievo con persuasione di Elena ha avuto vicende collezionistiche diverse rispetto al *Dreifigurenrelief* con Orfeo ed Euridice e, dall'altro, non esiste alcun legame stilistico, cronologico o formale tra questi due rilievi²³⁵³.

82 - Lastra a rilievo con vecchia inginocchiata

Inv. 6716

Materia: marmo bianco

Misure: alt. 19 cm, larg. 27 cm.

Luogo di conservazione: Museo Archeologico Nazionale di Napoli.

Stato di conservazione: il frammento, di forma quasi triangolare, è spezzato subito dietro la testa della figura femminile e la frattura la circonda anche sugli altri lati. Resta ancora parte del bordo inferiore.

Inventari: 1805. Nuovo Museo dei Vecchi Studi. (*C.d.M.*) *Bassorilievo rappresentante una donna vecchia inginocchiata, per quale oggetto non si può indovinare, mancando l'altra porzione del soggetto. Dietro a lei sono due capre. Lungo pal. 1, alto 2/3 di pal. Assai bello - II* (*Documenti inediti* 1878-1880, IV, p. 197 n. 18).

Luogo di rinvenimento: non deducibile.

Provenienza: *Documenti inediti* 1878-1880 attesta che il rilievo si trovava al Museo di Napoli nel 1805, è indicata come provenienza il Museo di Capodimonte, dove solitamente si trovavano i materiali acquistati dalla collezione del duca Carafa di Noja. È lo stesso autore dell'inventario del 1805, il Marchese Haus, a dichiarare

²³⁵¹ Schmidt 1922, p. 94, Beil. 4, IV, 1; Fuchs 1959, p. 57, nota 76; Cain 1985, p. 168, cat. 58. Zagdoun 1989, pp. 124, 245, n. 310; Hackländer 1996, pp. 206-207, cat. 67; Agnoli 2002, pp. 199-203; *Museo Campi Flegrei* 2008, II, p. 100 (C. Valeri).

²³⁵² Napolitano 2013, pp. 292-295.

²³⁵³ Il rilievo di Orfeo ed Euridice è chiaramente databile in piena età augustea ed è di dimensioni considerevoli rispetto al rilievo con persuasione di Elena, che come chiarito è databile nella prima metà del I sec. a.C.

che la provenienza da Capodimonte è indice dell'appartenenza dell'oggetto alla collezione del duca Carafa di Noja²³⁵⁴.

Bibliografia: Schreiber 1889-94, tav. 81; Spinazzola 1928, p. 76; Adriani 1959, pp. 34-35, fig. 138; von Hesberg 1986, pp. 15-16, fig. 13; Hundsalz 1987, p. 112; Wrede 1991, p. 181, tav. 47, 1; Amedick 1995, tav. 33, 2.

Il piccolo frammento rappresenta una figura femminile inginocchiata e vestita di chitone altocinto con ampio risvolto e da un mantello avvolto intorno alla parte inferiore del corpo e annodato sul davanti. Sul capo ha un panno avvolto e poi ripiegato all'indietro. Alle sue spalle, in un rilievo meno accentuato, sono due pecore.

Il rilievo è stato riconosciuto da Adriani quale replica di un modello di arte alessandrina. Un manico di vaso in bronzo sempre a Napoli²³⁵⁵ ha permesso di ricostruire l'intera scena nella quale è presente anche un giovane seduto, il quale inclina la testa all'indietro per il dolore causato da una spina che la donna sta cercando di tirar fuori. Esiste un rilievo in collezione privata, di cui Amelung donò al museo un calco ancora oggi conservato a fianco al rilievo con donna, che rappresenta proprio la porzione mancante del rilievo di Napoli. L'ispirazione alessandrina della scena, che forse può trovare anche un corrispettivo letterario nella poesia di Teocrito, laddove si cita un pastore che cava la spina ad un compagno, è sicuramente innegabile. Tuttavia il particolare abbigliamento, indicano l'appartenenza della donna alla sfera dionisiaca. Si tratta di quello che è stato con ogni verosimiglianza riconosciuto come il *pallium quadratum*, indossato da una sacerdotessa di Priapo nel *Satyricon* di Petronio²³⁵⁶, solitamente riscontrabile nelle raffigurazione di figure femminili in particolare connesse con rituali nell'ambito di scene di carattere dionisiaco²³⁵⁷, come si è visto ad esempio nei rilievi da Cales (**catt. 74, 75**). Secondo Wrede²³⁵⁸, questo rilievo rappresenta la rielaborazione di un modello alto o tardo-ellenistico nel quale è un Satiro dolorante per la puntura di una spina e non un pastore. La natura dionisiaca della scena è infatti confermata dalla riproposizione del motivo nei sarcofagi a soggetto dionisiaco e da un epigramma.

Il rilievo presenta volumi pieni e contorni sfumati, in alcuni casi quasi pittorici. I piani sono marcatamente separati dalla diversa emersione delle figure. Per questi elementi il rilievo potrebbe collocarsi tra la tarda età augustea e la prima età giulio-claudia.

²³⁵⁴ *Documenti inediti* 1878-80, p. VII.

²³⁵⁵ Adriani 1959, tav. 48, fig. 138.

²³⁵⁶ Petr., *Satyr.* 135.

²³⁵⁷ Wrede 1991.

²³⁵⁸ Wrede 1991, p. 181.

83 - Lastra a rilievo con Nike e Apollo

Inv. 1108.6

Materia: marmo bianco.

Misure: alt. 63 cm, larg. 63,5 cm.

Luogo di conservazione: Londra, British Museum.

Stato di conservazione: la lastra si presenta in ottimo stato di conservazione. Alcune incrostazioni sono diffuse sulla superficie. La parte centrale e inferiore dell'ala e tutta l'area corrispondente a destra del rilievo sono di restauro moderno.

Luogo di rinvenimento: non deducibile. L'originaria appartenenza alla collezione Hamilton, realizzata tramite acquisti sul mercato antiquario di Napoli e della Campania, può far pensare ad una provenienza del pezzo dalla stessa regione.

Provenienza: Già appartenuto alla collezione di William Hamilton, che lo donò nel 1776 al British Museum.

Bibliografia: *British marbles* II, tav. 13; Ellis 1846, II, p. 113; Welcker II, p. 41; *British guide* 1874, n. 169; Friedrichs, Wolters 1885, n. 427; Overbeck 1889, p. 261, n. 9; Smith 1892-1904, I, pp. 356-357, n. 774; Wagner 1982, n. 15; *Villa Albani* 1989, p. 387, nota 15m (H.-U. Cain); Zagdoun 1989, pp. 108, 240 n. 246; Jenkins, Sloan 1996, pp. 230-231, n. 135.

La lastra è di forma quadrata ed è incorniciata su tutti i lati da un sottile listello liscio. All'interno vi è inoltre un'ulteriore cornice, più elaborata, costituita da una quinta architettonica: due colonne con basi attiche sormontate da capitelli corinzi sostengono un architrave, composto da una prima fascia molto sottile ed una seconda più spessa chiusa superiormente da un coronamento decorato con dentelli. All'interno di questa impalcatura è Apollo, rivolto verso destra e vestito di ampio chitone altocinto e mantello, ricadente all'indietro e sul lato sinistro. Il dio è rappresentato di profilo mentre tende la mano verso una patera sostenuta da una Nike di fronte a lui. Con il braccio sinistro sostiene una cetra, legata al polso attraverso una fascia. La mano è aperta e con il dito indice il dio sta chiaramente pizzicando le corde dello strumento. La capigliatura prevede un *krobylos* annodato in basso, sulla nuca, una calotta di capelli piuttosto voluminosa e una treccia che scende sul petto. Sul capo indossa una sorta di diadema.

Di fronte a lui una Nike vestita di chitone altocinto e smanicato è rivolta verso il dio, mantiene una patera con la sinistra e solleva una brocca dalla quale doveva ricadere il liquido funzionale alla libagione. La capigliatura è caratterizzata da bande di capelli

ondulati pettinati verso l'alto e annodati in una crocchia occipitale. A lato della dea è un altare circolare decorato con una figura alata vestita di chitone, che sostiene una ghirlanda.

Il rilievo rientra nella serie dei cd. rilievi deliaci o citaredici, noti in tre versioni. In questo caso il rilievo londinese rientra nel terzo tipo, caratterizzato dalle sole figure di Apollo e Nike²³⁵⁹. A differenza delle altre repliche del tipo la scena non si svolge davanti all'*omphalos* ma in una struttura architettonica, che in questo richiama il secondo tipo. La cornice architettonica deriva probabilmente da esempi tardo-ellenistici di stele funerarie o rilievi votivi, anche se la cornice del rilievo del British Museum è sicuramente più raffinata. Inoltre rispetto agli altri esemplari del tipo 3 Apollo ha un'acconciatura diversa e veste il chitone al posto del solo *himation*. Si tratta quindi di un rilievo che presenta una contaminazione e una combinazione di elementi propri di più varianti.

Dal punto di vista stilistico si notano tratti eleganti e raffinati nella resa dei panneggi e nei dettagli ornamentali. Il rilievo emerge di pochi millimetri dallo sfondo senza perdere plasticità. Nella resa dei panneggi, costituiti da ampie pieghe, si può confrontare con il candelabro da Pompei, ed entrambi sono databili nella prima età augustea.

84 - Lastra a rilievo con due Pan in lotta

Inv. s.n.

Materia: marmo bianco a grana fine.

Misure: alt. 88 cm, larg. 76 cm.

Luogo di conservazione: Castle Howard, Inghilterra.

Stato di conservazione: la parte principale del rilievo è in buono stato di conservazione ed è antico. La parte più consunta corrisponde al volto del personaggio di sinistra. la parte sinistra e superiore del rilievo è interamente di restauro moderno, così come la mano sinistra con tirso del personaggio di sinistra e la pelle ferina posta alle sue spalle.

Luogo di rinvenimento: non deducibile. L'originaria appartenenza alla collezione Hamilton, realizzata tramite acquisti sul mercato antiquario di Napoli e della Campania, può far pensare ad una provenienza del pezzo dalla stessa regione.

Provenienza: dalla collezione di William Hamilton, fu venduto dal nipote ed erede Charles Greville al conte di Carlisle dopo la morte di Hamilton, avvenuta nel 1803.

²³⁵⁹ Vd. capitolo 2.3.1.

Bibliografia: Michaelis 1882, p. 327, n. 18; Michaelis 1885, pp. 36-37, n. 18; Reinach 1912, p. 450, n. 1; Hundsalz 1987, pp. 29, 157, n. K38; Borg, von Hesberg, Linfert 2005, pp. 123-124, n. 68 (H. von Hesberg).

La lastra, di forma quadrangolare, è incorniciata su tutti i lati da uno spesso listello liscio e da una gola dritta, ad eccezione del lato inferiore, dove la gola è sostituita da una rappresentazione del suolo. Al centro è un Pan barbato e munito forse di tirso - poiché quello oggi visibile è interamente di restauro -, che aggredisce, protendendosi in avanti, un secondo Pan. Quest'ultimo gli volge le spalle, è di aspetto giovanile e sembra quasi un Satiro, con fiaccola in mano e pelle animale avvolta sul petto. L'impeto e la veemenza dell'aggressione sono evidenziati dalla postura inclinata del Pan anziano e dal sollevamento della pelle ferina annodata intorno al suo collo.

Il rilievo si può sicuramente allacciare alla tematica della violenza spesso rappresentata nelle immagini a soggetto dionisiaco, in special modo quelle legate alla sfera erotica. Tuttavia, lo schema compositivo ricorda il noto gruppo di Pan e Dafni²³⁶⁰, nel quale Pan, con gamba sollevata, si pone alle spalle della donna.

Henner von Hesberg ha proposto per questo rilievo, che nella cornice ricorda alcuni esemplari campani, come il rilievo da Capri, una datazione nel terzo quarto del I sec. a.C. Credo, tuttavia, che il tipo di lastra ma soprattutto alcuni elementi stilistici, come i volumi plastici e vigorosi, l'accentuazione del rilievo e la trattazione metallica della peluria di Pan inducano a pensare ad una datazione nei primi decenni del I sec. d.C., tra la fine dell'età augustea e l'età giulio-claudia.

²³⁶⁰ *MNR* I, 5, pp. 90 ss., n. 38 (B. Palma).

Abbreviazioni bibliografiche

Aceto 1999

F. Aceto, *Montecassino e l'architettura romanica in Campania: Sant'Angelo in Formis e le cattedrali di Sessa Aurunca e di Caserta Vecchia*, in F. Corvese, *Desiderio da Montecassino e le basiliche di Terra di Lavoro: il viaggio dei Normanni nel Mediterraneo*, Caserta 1999, pp. 39-50

Acquaro, Filippi, Medas 2010

E. Acquaro, A. Filippi, S. Medas (a cura di), *La devozione dei naviganti. Il culto di Venere Ericina nel Mediterraneo*, Atti del convegno (Erice, 27-28 novembre 2009), Lugano 2010

Adamo Muscettola 1982

S. Adamo Muscettola, *Nuove letture borboniche. I Nonii Balbi ed il Foro di Ercolano*, Prospettiva 28, 1982, pp. 2-16

Adamo Muscettola 1992

S. Adamo Muscettola, *La cultura figurativa privata in età imperiale*, in F. Zevi (a cura di), *Pompei*, II, Napoli 1992, pp. 85-112

Adamo Muscettola 1994

S. Adamo Muscettola, *Napoli e le belle antichità*, in F. Zevi (a cura di), *Neapolis*, Napoli 1994, pp. 95-109

Adamo Muscettola 1996

S. Adamo Muscettola, *Un rilievo deliaco da Pietralcina. Sulle tracce di Vedio Pollio*, PP 51, 1996, pp. 118-131

Adamo Muscettola 1998

S. Adamo Muscettola, *L'arredo delle ville imperiali: tra storia e mito*, in *Capri antica* 1998, pp. 241-274

Adamo Muscettola 1998a

S. Adamo Muscettola, *La Triade del Capitolium di Cuma*, in G. Greco, S. Adamo Muscettola (a cura di), *I culti della Campania antica*, Atti del Convegno Internazionale di studi in ricordo di Nazarena Valenza Mele (Napoli, 15-17 maggio 1995), Roma 1998, pp. 219-229

Adams 2006

G. Adams, *The Suburban Villas of Campania and their Social Function*, Oxford 2006

Adler 2003

W. Adler, *Der Halsring von Männern und Göttern: Schriftquellen, bildliche Darstellungen und Halsringfunde aus West-, Mittel- und Nordeuropa zwischen Hallstatt- und Völkerwanderungszeit*, Bonn, 2003

Adriani 1959

A. Adriani, *Divagazioni intorno ad una coppa paesistica del Museo di Alessandria*, Roma 1959

Agelidis 2009

S. Agelidis, *Choregische Weihgeschenke in Griechenland*, Bonn 2009

Agnoli 2002

N. Agnoli, *Museo archeologico nazionale di Palestrina: le sculture*, Roma 2002

Ako-Adounvo 1999

G. Ako-Adounvo, *Studies in the Iconography of Blacks in Roman Art*, PhD thesis discussed in McMaster University of Hamilton (Ontario), 1999

Alemdar 2000

S. Alemdar, *Le monument de Lysistrate et son trépied*, Ktema 25, 2000, pp. 199-206

Aleshire 1989

S.B. Aleshire, *The Athenian Asclepieion: the people, their dedications, and the inventories*, Amsterdam 1989

Alisio 1964

G. Alisio, *La chiesa e il campanile della Pietrasanta in Napoli*, NapNobil 3, 1964, pp. 226-236

Alisio 1964a

G. Alisio, *La chiesa e il campanile della Pietrasanta in Napoli, II*, NapNobil 4, 1964, pp. 42-52

- Allroggen-Bedel 1975
A. Allroggen-Bedel, *Der Hausherr der Casa dei Cervi in Herculaneum*, *CronErc* 5, 1975, pp. 99-103
- Alvino, Quaranta 1835
F. Alvino, B. Quaranta, *Le antiche ruine di Capri disegnate e restaurate dall'architetto Francesco Alvino ed illustrate dal cavalier Bernardo Quaranta*, Napoli 1835
- Amalfitano 1990
P. Amalfitano, *Bacoli e Miseno*, in P. Amalfitano, G. Camodeca, M. Medri (a cura di), *Campi Flegrei: un itinerario archeologico*, Venezia 1990, pp. 242-263.
- Amandry 1952
Pierre Amandry, *Héraclès et l'hydre de Lerne*, *Bulletin de la Faculté des Lettres de Strasbourg* 30, 1952, pp. 293-322
- Ambrogì 2008
A. Ambrogì *Sculture antiche nell'Abbazia di Grottaferrata*, Roma 2008
- Ambrogì 2012
A. Ambrogì, *Frammento di rilievo con disputa per il possesso del tripode*, *ArchCl* 63, 2012, pp. 619-636
- Amedick 1995
R. Amedick, *Unwürdige Greisinnen*, *RM* 102, 1995, pp. 141-170
- Amelung 1893
W. Amelung, *Florentiner Antiken*, München 1893
- Amelung 1897
W. Amelung, *Führer durch die Antiken in Florenz*, München 1897
- Amelung 1901
W. Amelung, *Fragment eines Votivreliefs aus Rhodos*, *RM* 16, pp. 258-263
- Amelung 1903
W. Amelung, *Die Skulpturen des vatikanischen Museums*, I, Berlin 1903
- Amelung 1908
W. Amelung, *Die Skulpturen des vatikanischen Museums*, II, Berlin 1908
- Ampolo 1979
C. Ampolo, *Un politico evergete del IV secolo a.C. Xenocles figlio di Xeinis del demo di Sphettos*, *PP* 34, 1979, pp. 167-178
- Andreae 1962
B. Andreae, *Statuette einer Taenzerin aus Fianello Sabino*, in N. Himmelmann, H. Biesantz (Hrsg.), *Festschrift für Friedrich Matz*, Mainz 1962, pp. 73-79
- Andreae 1995
B. Andreae (Hrsg.), *Bildkatalog der Skulpturen des vatikanischen Museums*, 1. *Museo Chiaramonti*, I-III, Berlin 1995
- Andreae 1998
B. Andreae, *Bildkatalog der Skulpturen des Vatikanischen Museums*, 2. *Museo Pio Clementino - Cortile Ottagono*, Berlin 1998
- Andreae 2001
B. Andreae, *Skulptur des Hellenismus*, München 2001
- Andrén 1965
A. Andrén, *Greek and Roman marbles in the Carl Milles Collection*, *OpRom* 5, 1965, pp. 75-117
- Andrén 1965a
A. Andrén, *Classical antiquities of Villa San Michele*, *OpRom* 5, 1965, pp. 119-141
- Andrén 1980
A. Andrén, *Capri. From the Stone Age to the Tourist Age*, Göteborg 1980
- Andronicos 1992
M. Andronicos, *Vergina*, Athens 1992
- Anguissola 2010
A. Anguissola, *Intimità a Pompei: riservatezza, condivisione e prestigio negli ambienti ad alcova di Pompei*, Berlin-New York 2010
- Anguissola 2012

- A. Anguissola, *Difficillima imitatio. Immagine e lessico delle copie tra Grecia e Roma*, Roma 2012
- Anguissola 2012a
A. Anguissola, *Per una semantica della tradizione architettonica: il biclinium nella Casa di Apollo a Pompei* (VI, 7, 23), *Prospettiva* 146, 2012, pp. 2-21
- Apicella 2006
C. Apicella, *Asklépios, Dionysos et Eshmun de Sidon: la création d'une identité religieuse originale*, in J.-C. Couvenhes, B. Legras (edd.), *Transferts culturels dans le monde hellénistique. Actes de la table ronde sur les identités collectives*, Paris 2006, p. 141-149
- Apicella 2012
C. Apicella, *Le culte d'Apollon à Sidon ou les modalités d'intégration d'un dieu étranger*, in C. Bonnet, A. Declercq, I. Slobodzianek (edd.), *Les représentations des dieux des autres*, Caltanissetta 2012, pp. 177-192
- Arata 2014
F.P. Arata, *La navigabilis fossa di Nerone. Audacia, ingenium e utilitas*, MEFRA 126, 2014, pp.
- Arias 1969
P.E. Arias, *Scultura greca*, Milano 1969
- Arias, Shefton, Hirmer 1962
P.E. Arias, B. Shefton, M. Hirmer, *A History of Greek Vase painting*, London 1962
- Arslan 1979
E.A. Arslan (a cura di), *Le civiche raccolte archeologiche di Milano*, 1979
- Arslan 1997
E.A. Arslan (a cura di), *Iside. Il mito, il mistero, la magia*, Catalogo della mostra (Milano, 22 febbraio - 1 giugno 1997), Milano 1997
- Ashmole 1929
B. Ashmole, *A Catalogue of the Ancient Marbles at Ince Blundell Hall*, London 1929
- Atti Terra di Lavoro* 1899
- Atti della Commissione Conservatrice dei Monumenti ed Oggetti di Antichità e Belle Arti nella Provincia di Terra di Lavoro*, Caserta 1899
- Audiat 1933
J. Audiat, *Fouilles de Delphes, 2. Le trésor des Athéniens*, Paris 1933
- Augusto e la Campania* 2014
T.E. Cinquantaquattro, C. Capaldi, V. Sampaolo (a cura di), *Augusto e la Campania. Da Ottaviano a Divo, 14-2014 d.C.*, Catalogo della mostra (Napoli 2014-2015), Milano 2014
- Aurea Roma* 2000
S. Ensoli, E. La Rocca (a cura di), *Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana*, Catalogo della mostra (Roma 22 dicembre 2000 - 20 aprile 2001) Roma 2000
- Bacchetta 2006
A. Bacchetta, *Oscilla: rilievi sospesi di età romana*, Milano 2006
- Bacchetta 2006a
A. Bacchetta, *La Nike e il guerriero. Un'iconografia tardo-ellenistica su un oscillum pompeiano*, in I. Colpo, I. Favaretto, F. Ghedini (a cura di), *Iconografia 2005: immagini e immaginari dall'antichità classica al mondo moderno*, Atti del convegno internazionale (Venezia, 26-28 gennaio 2005), Roma 2006, pp. 437-441
- Bacchielli 1996
L. Bacchielli, *Un nuovo rilievo con la raffigurazione della "Visita di Dioniso ad Ikarios"*, in M.G. Picozzi, F. Carinci (a cura di), *Studi in memoria di Lucia Guerrini: Vicino Oriente, Egeo - Grecia, Roma e mondo romano - Tradizione dell'antico e collezionismo di antichità*, Roma 1996, pp. 145-147
- Baggio 2002
M. Baggio, *La Sera delle Nozze*, in I. Colpo, I. Favaretto, F. Ghedini (a cura di), *Iconografia 2001: studi sull'immagine*, Atti del convegno (Padova, 30 maggio - 1 giugno 2001), Roma 2002, pp. 189-199

Balasco 2000

A. Balasco, *L'architettura del teatro di Ercolano*, in Pagano 2000, pp. 79-84

Balasco, Pagano 2004

A. Balasco, M. Pagano, *Indicazioni preliminari per un progetto di documentazione del tempio "delle quattro divinità" dell'area sacra di Ercolano*, RStPomp 15, 2004, pp. 194-198

Baldassarri 1988

P. Baldassarri, *L'opera grafica di Agostino Penna sulla Villa Adriana (Mss. Lanciani 138)*, RIA 11, 1988, pp. 1-250

Balensiefen 1990

L. Balensiefen, *Die Bedeutung des Spiegelbildes als ikonographisches Motiv in der antiken Kunst*, Tübingen 1990

Balzano 1688

G. Balzano, *L'antica Ercolano, ovvero la Torre del Greco tolta all'oblio*, Napoli 1688

Bammer, Fleischer, Knippe 1974

A. Bammer, R. Fleischer, D. Knippe, *Führer durch das Archäologische Museum in Selçuk-Ephesos*, Wien 1974

Barbanera 2011

M. Barbanera, *Originale e copia nell'arte antica: origine, sviluppo e prospettive di un paradigma interpretativo*, Mantova 2011

Barbet 2002

A. Barbet, *Les villas de Stabies dans leurs rapports intellectuels et artistiques avec les autres villas campaniennes*, in Bonifacio, Sodo 2002, pp. 31-39

Barbet 2013

A. Barbet, *Stabiae: Villa San Marco*, in *Città vesuviane* 2013, pp. 156-162

Barbet, Miniero 1999

A. Barbet, P. Miniero (a cura di), *La villa San Marco a Stabia*, Napoli-Roma-Pompei 1999

Barone 1994

G. Barone, *Gessi del Museo di Sabratha*,

Roma 1994

Barringer 2009

J.M. Barringer, *New Approach to the Hephaisteion: Heroic Models in the Athenian Agora*, in Schultz, von den Hoff 2009, pp. 105-120

Barr-Sharrar 2006

B. Barr-Sharrar, *The survival of the fit. Observations on the neo-Attic Maenads and their predecessors*, C.C. Mattusch, A.A. Donohue, A. Brauer (edd.), *Proceedings of the XVIth International Congress of Classical Archaeology*, Boston, August 23-26, 2003. *Common Ground: Archaeology, Art, Science, and humanities*, Oxford 2006, pp. 172-175

Bartman 1988

E. Bartman, *Decor et Duplicatio: Pendants in Roman Sculptural Display*, *AJA* 92, 1988, pp. 211-225

Bartmann 1991

E. Bartman, *Sculptural Collecting and Display in Private Realm*, in E.K. Gazda (ed.), *Roman Art in Private Sphere*, Ann Arbor 1991, pp. 71-88

Bauchhenß-Thüriedl 1971

C. Bauchhenß-Thüriedl, *Der Mythos von Telephos in der antiken Bildkunst*, Würzburg 1971

Bäuer 1910

H. Bäuer, *Die Heraklesstaten auf antiken Münzen*, *ZfNum* 28, 1910, pp. 35-112

Baumeister 2007

P. Baumeister, *Der Fries des Hekateions von Lagina. Neue Untersuchungen zu Monument und Kontext*, Istanbul 2007

Baumer 1997

L.E. Baumer, *Vorbilder und Vorlagen. Studien zu klassischen Frauenstatuen und ihrer Verwendung für Reliefs und Statuetten des 5. und 4. Jahrhunderts vor Christus*, Bern 1997

Baumer 2000

- L.E. Baumer, *Artisanat et cahiers de modèles dans la sculpture grecque classique. Le cas des reliefs votifs*, in F. Blondé, A. Muller (edd.), *L'artisanat en Grèce ancienne: les productions, les diffusions*, Actes du colloque de Lyon (10-11 décembre 1998), Lille Villeneuve-d'Ascq 2000, pp. 41-61
- Baumer 2001
L.E. Baumer, "Praeterea typus tibi mando". *Klassische Weihreliefs in römischem Kontext*, in C. Reusser (Hrsg.), *Griechenland in der Kaiserzeit. Neue Funde und Forschungen zu Skulptur, Architektur und Topographie*, Kolloquium zum sechzigsten Geburtstag von Prof. Dietrich Willers (Bern, 12. - 13. Juni 1998 Bern), Bern 2001, pp. 85-94
- Baumer 2013
L.E. Baumer, *Entre dieux et mortels – le contact visuel sur les reliefs votifs grecs classiques*, *Pallas* 92, 2013, pp. 43-54
- Bayardi 1755
O.A. Bayardi, *Catalogo degli Antichi Monumenti dissotterrati dalla scoperta città di Ercolano...composto e steso da Monsignor Ottavio Antonio Bayardi. Tomo I*, Napoli 1755
- Beardsley 1929
G.M.H. Beardsley, *The Negro in Greek and Roman civilization: a study of the Ethiopian type*, Baltimore-London 1929
- Beazley 1963
J.D. Beazley, *Attic red-figure vase-painters*, Oxford 1963
- Beazley 1971
J.D. Beazley, *Paralipomena. Additions to Attic black-figure vase-painters and to Attic red-figure vase-painters*, Oxford 1971
- Becatti 1940
G. Becatti, Attikà. *Saggio sulla scultura attica dell'Ellenismo*, *RIA* 7, 1940, 7-116
- Becatti 1941
G. Becatti, *Lo stile arcaistico*, *CrDA* 6, 1941, pp. 32-48
- Becatti 1941a
G. Becatti, *Revisioni critiche, anfore panatenaiche e stile arcaistico*, *RendPontAcc* 17, 1941, pp. 85-95
- Becatti 1987
G. Becatti, *Lo stile arcaistico*, in G. Becatti (a cura di), *Kosmos: studi sul mondo classico*, Roma 1987, pp. 281-297
- Becatti 1987a
G. Becatti, *Il problema di Temistocle*, in G. Becatti (a cura di), *Kosmos: studi sul mondo classico*, Roma 1987, pp. 417-434
- Belli 1998
R. Belli, *Castiglione*, in *Capri antica* 1998, pp. 199-202
- Beltrán Fortes 2006
J. Beltrán Fortes, *El marqués de Salamanca (1811-1883) y su colección escultórica: esculturas romanas procedentes de Paestum y Cales*, in J. Beltrán Fortes, B. Cacciotti, B. Palma Venetucci (edd.), *Arqueología, coleccionismo y antigüedad: España e Italia en el siglo XIX*, Congreso Internacional Hispano-Italiano, Universidad de Sevilla y Università degli Studi di Roma "Tor Vergata" (Sevilla, Nov. 18-20, 2004), Sevilla 2006, pp. 37-64
- Benndorf, Schöne 1867
O. Benndorf, R. Schöne, *Die antiken Bildwerke des Lateranensischen Museums*, Leipzig 1867
- Berger, Gisler-Huwiler 1996
E. Berger, M. Gisler-Huwiler, *Der Parthenon in Basel, 2. Dokumentation zum Fries*, Mainz 1996
- Berges 1986
D. Berges, *Hellenistische Rundaltaäre Kleinasiens*, Freiburg 1986
- Bergmann 1998
M. Bergmann, *Die Strahlen der Herrscher. Theomorphes Herrscherbild und politische Symbolik im Hellenismus und in der römischen Kaiserzeit*, Mainz 1998

- Bergmann 1999
M. Bergmann, *Chiragan, Aphrodisias, Konstantinopel. Zur mythologischen Skulptur der Spätantike*, Wiesbaden 1999
- Bernabò Brea 1981
L. Bernabò Brea, *Menandro e il teatro greco nelle terrecotte liparesi*, Genova 1981
- Bernard 2010
S. Bernard, *Pentelic marble in architecture at Rome and the republican marble trade*, JRA 23, 2010, pp. 35-54
- Bernoulli 1901
J.J. Bernoulli, *Griechische Ikonographie mit Ausschluss Alexanders und der Diadochen*, I-II, München 1901
- Beschi 1967-68
L. Beschi, *Il monumento di Telemachos, fondatore dell'Asklepieion ateniese*, in ASAtene 45, 1967-68, pp. 381-436
- Beschi 1969-70
L. Beschi, *Rilievi votivi attici ricomposti*, ASAtene 47-48, 1969-70, pp. 85-132
- Beschi 1982
L. Beschi, *Il rilievo di Telemachos ricompletato*, AAA 15, 1982, pp. 31-43
- Beschi 2002
L. Beschi, *I Tirreni di Lemno a Brauron e il tempio ionic dell'Ilisso*, RIASA 25, 2002, pp. 7-36
- Beschi, Bertocchi, Polacco 1959
L. Beschi, F.A. Bertocchi, L. Polacco, *Sculture greche e romane di Cirene*, Padova 1959
- Besques 1972
S. Besques, *Musée National du Louvre. Catalogue raisonné des figurines et reliefs en terre-cuite grecs, étrusques et romains, III. Époques Hellénistique et Romaine, Grèce et Asie Mineure*, Paris 1971-72
- Beyen 1952
H.G. Beyen, *Das Münchener Weihrelief. Bemerkungen zur Raumdarstellung in der griechischen Malerei*, BABesch 27, 1952, pp. 1-12
- Beyen 1960
H.G. Beyen, *Die pompejanische Wanddekoration vom Zweiten bis zum Vierten Stil*, Haag 1960
- Bianchi Bandinelli 1969
R. Bianchi Bandinelli, *Roma: l'arte romana nel centro del potere*, Milano 1969
- Bieber 1939
M. Bieber, *The History of the Greek and Roman Theatre*, Princeton 1939
- Bieber 1961
M. Bieber, *The sculpture of the Hellenistic age*, New York 1961²
- Bieber 1977
M. Bieber, *Ancient copies: contributions to greek and roman art*, New York 1977
- Bignamini, Hornsby 2010
I. Bignamini, C. Hornsby, *Digging and dealing in eighteenth-century Rome*, New Haven-London 2010
- Blanc 2002
N. Blanc, *Le nymphée de la Villa San Marco à Stabies*, in Bonifacio, Sodo 2002, pp. 81-91
- Blanck 1969
H. Blanck, *Eine Rundara in Amelia*, RM 76, 1969, pp. 174-182
- Blanck 1999
H. Blanck, *Zum Anaximander-Relief im Museo Nazionale Romano*, in H. von Steuben (Hrsg.), *Antike Porträts: zum Gedächtnis von Helga von Heintze*, 1999, pp. 47-51
- Blome 1999
P. Blome, *Bildliche Darstellungen von Sokrates*, in K. Pestalozzi (Hrsg.), *Der fragende Sokrates*, Stuttgart 1999, pp. 99-106
- Blümel 1953
C. Blümel, *Antike Kunstwerke*, Berlin 1953
- Blümel 1927

- C. Blümel, *Griechische Bildhauerarbeit* (JdI Ergänzungsheft, 11), Berlin 1927
- Blümel 1966
C. Blümel, *Die klassisch griechischen Skulpturen der Staatlichen Museen zu Berlin*, Berlin 1966
- Boardman 1988
J. Boardman, *Eracle, Teseo e le Amazzoni*, in E. La Rocca (a cura di), *L'esperienza della perfezione. Arte e società nell'Atene di Pericle*, Milano 1988, pp. 196-233
- Boardmann 1998
J. Boardmann, *Vasi ateniesi a figure rosse. Periodo arcaico*, Milano 1998²
- Boegehold 1996
A.L. Boegehold, *Group and Single Competitions at the Panathenaia*, in J. Neils (ed.), *Worshipping Athena. Panathenaia and Parthenon*, Madison 1996, pp. 95-105
- Böhm 2004
S. Böhm, *Klassizistische Weihreliefs. Zur römischen Rezeption griechischer Votivbilder*, Wiesbaden 2004
- Böhm 2008
S. Böhm, *Labung an der Weinquelle: Ein dionysisches Marmorrelief in Herculaneum*, JdI 123, 2008, 171-198
- Böhr 2000
E. Böhr, *Ἀφροδισία*, AA, 2000, pp. 109-115
- Bol 1970
P.C. Bol, *Zur Basis Albano im Kapitولينischen Museum*, RM 77, 1977, pp. 185-188
- Bol 1972
P.C. Bol, *Die Skulpturen des Schiffsfundes von Antikythera*, Berlin 1972
- Bommas 2005
M. Bommas, *Heiligtümer ägyptischer Gottheiten und ihre Ausstattung in hellenistischer und römischer Zeit*, in Bol (Hrsg.), *Ägypten, Griechenland, Rom. Abwehr und Berührung*, Ausstellungskatalog (Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie, 26. November 2005 - 26. Februar 2006), Frankfurt 2005, pp. 316-322
- Bommas 2005a
M. Bommas, *Heiligtum und Mysterium. Griechenland und seine ägyptischen Gottheiten*, Mainz 2005
- Bonacasa 1959-60
N. Bonacasa, *Per l'iconografia di Tolomeo IV*, ASA tene 21-22, 1959-60, pp. 367-380
- Bonacasa, Di Vita 1984
N. Bonacasa, A. Di Vita, *Alessandria e il mondo ellenistico-romano: studi in onore di Achille Adriani*, Roma 1984
- Bonanome 1995
D. Bonanome, *Il rilievo da Mondragone nel Museo Nazionale di Napoli*, Napoli 1995
- Bonansea 2008
N. Bonansea, *Menade, Baccante o Ninfa? Uno studio sull'identità femminile dionisiaca nelle fonti letterarie e iconografiche tra VIII e V secolo a.C.*, Mythos 2, 2008, pp. 107-129
- Bongers 1973
A. Bongers, *Pompeji: Leben und Kunst in den Versuvstädten*, Ausstattungskatalog (Essen, 19 aprile - 15 luglio 1973), Recklinghausen 1973
- Bonifacio 1997
R. Bonifacio, *Ritratti romani da Pompei*, Roma 1997
- Bonifacio, Sodo 2002
G. Bonifacio, A.M. Sodo (a cura di), *Stabiae. Storia e architettura. 250° anniversario degli scavi di Stabiae 1749 - 1999*, Convegno internazionale (Castellammare di Stabia 25 - 27 marzo 2000), Roma 2002
- Borbein 1968
A.H. Borbein, *Campanareliefs. Typologische und stilkritische Untersuchungen* (RM Erg. 14), Heidelberg 1968
- Borg 2002
B.E. Borg, *Der Logos des Mythos. Allegorien*

und Personifikationen in der frühen griechischen Kunst, Munich 2002

Borg, von Hesberg, Linfert 2005

B. Borg, H. von Hesberg, A. Linfert, *Die antiken Skulpturen in Castle Howard*, Wiesbaden 2005

Borrelli 1920

N. Borrelli, *Un ritrovamento archeologico in territorio sinuessano*, Maddaloni 1920

Borriello, D'Ambrosio 1979

M.R. Borriello, A. D'Ambrosio, *Forma Italiae, Regio I. Baiae-Misenum*, Firenze 1979

Borthwick 1968

E.K. Borthwick, *Notes on the Plutarch De Musica and the Cheiron of Pherecrates*, *Hermes* 96, 1968, pp. 60-73

Borthwick 1970

E.K. Borthwick, *P. Oxy. 2738: Athena and the Pyrrhic Dance*, *Hermes* 98, 1970, pp. 318-331

Boschung 1987

D. Boschung, *Antike Grabaltäre aus den Nekropolen Roms*, Bern 1987

Bounia 2004

A. Bounia, *The nature of classical collecting: collectors and collections, 100 BCE - 100 CE*, Aldershot 2004

Bounia 2015

A. Bounia, *Archetypes of Collecting in the Roman World: Antiquarianism, Gift Exchange, Identity and Time-Space as Parameters of Value*, in M. Wellington Gahtan, D. Pegazzano (edd.), *Museum archetypes and collecting in the ancient world*, Boston 2015, pp. 78-90

Boutroue 1891

M.A. Boutroue, *Travaux*, BAntFr, 1891, pp. 191-

Brahms 1994

T. Brahms, *Archaismus: Untersuchungen zu Funktion und Bedeutung archaischer Kunst in der Klassik und im Hellenismus*, Frankfurt 1994

Brandt, Schmidt 1970

E. Brandt, E. Schmidt, *Antike Gemmen in deutschen Sammlungen, I, 2. Staatliche Münzsammlung München*, München 1970

Bravi 2012

A. Bravi, *Ornamenta Urbis. Opere d'arte greche negli spazi romani*, Bari 2012

Bravi 2014

A. Bravi, *Griechische Kunstwerke im politischen Leben Roms und Konstantinopels*, Berlin 2014

Brecoulaki 2006

H. Brecoulaki, *La peinture funéraire de la Macedoine. Emplois et fonctions de la couleur. IV^e - II^e s. av. J.-C.*, Athenes 2006

Brendel 1930

O. Brendel, *Immolatio boum*, *RM* 45, 1930, pp. 196-226

Bricault 2008

L. Bricault, *Serapide, dio guaritore*, in E. Dal Covolo, G. Sfameni Gasparro (a cura di), *Cristo e Asclepio: culti terapeutici e taumaturgici nel mondo mediterraneo antico fra cristiani e pagani*, Atti del Convegno internazionale (Agrigento 20-21 novembre 2006), Roma 2008, pp. 55-71

Bricault 2014

L. Bricault, *Les Sarapiastes*, in G. Talles, C. Zivie-Coche (edd.), *Le myrte et la rose: mélanges offert à Françoise Dunand par ses élèves, collègues et amis*, Montpellier 2014, pp. 41-49

British guide 1874

A Guide to the Graeco-Roman Sculptures in the Departments of Greek and Roman antiquities, I, London 1874

British guide 1876

A Guide to the Graeco-Roman Sculptures in the Departments of Greek and Roman antiquities, II, London 1876

British marbles I-XI

- A description of the Collection of Ancient Marbles in the British Museum*, I-XI, 1812-1861
- British synopsis 1979
C.T. Newton, *Synopsis of the contents of the British Museum. Department of Greek and Roman antiquities: Graeco-Roman sculptures*, London 1879²
- Brizzi 2008
F. Brizzi, *Il Tritone del Grande Altare: nascita e morte di un'iconografia*, *Acme* 61, 2008, pp. 283-298
- Brommer 1971
F. Brommer, *Denkmälerlisten zur griechischen Heldensage, I. Herakles*, Marburg 1971
- Brommer 1973
F. Brommer, *Vasenlisten zur griechischen Heldensage*, Marburg 1973³
- Brommer 1977
F. Brommer, *Der Parthenonfries*, Mainz 1977
- Brommer 1982
F. Brommer, *Theseus: die Taten des griechischen Helden in der antiken Kunst und Literatur*, Darmstadt 1982
- Brouskari 1974
M.S. Brouskari, *The Acropolis Museum. A Descriptive Catalogue*, Athens 1974
- Brouskari 1989
M.S. Brouskari, *Aus dem Giebelschmuck des Athena-Nike-Tempels*, in H.-U. Cain, H. Gabelmann, D. Salzmann (Hrsg.), *Festschrift für Nikolaus Himmelmann*, Mainz 1989, pp. 115-118
- Brouskari 1999
M.S. Brouskari, *Το θωράκιο τοῦ ναοῦ τῆς Ἀθηνᾶς Νίκης*, Athina 1999
- Brulé 1987
P. Brulé, *La fille d'Athènes. La religion des filles à Athènes à l'époque classique. Mythes, cultes et société*, Paris 1987
- Brunn 1853
H. Brunn, *Geschichte der griechischen Künstler*, I, Stuttgart 1853
- Brunn 1868
H. Brunn, *Beschreibung der Glyptothek König Ludwig's I. zu München*, München 1968
- Brunn, Bruckmann 1926
H. Brunn, F. Bruckmann, *Denkmäler griechischer und römischer Skulptur. Texte und Register zu den Tafeln 651-700*, München 1926
- Brusini 2000
S. Brusini, *La decorazione scultorea della villa romana di Monte Calvo*, *RIA* 55, 2000
- Budetta 1989
T. Budetta, *Ercolano. Attività dell'Ufficio Scavi 1989*, *RStPomp* 3, 1989, pp. 264-267
- Budetta 1990
T. Budetta, *Ercolano. Attività dell'Ufficio Scavi 1990*, *RStPomp* 4, 1990, pp. 218-221
- Budetta 1999
T. Budetta, *Museo archeologico territoriale della penisola sorrentina "Georges Vallet": guida illustrata*, Salerno 1999
- Budetta 2006
T. Budetta (a cura di), *Il giardino: realtà e immaginario nell'arte antica = The garden: reality and imaginary in the ancient art*, Castellammare di Stabia 2006
- Bulle 1918
H. Bulle, *Archaisierende griechische Rundplastik*, München 1918
- Burkert 2010
W. Burkert, *La religione greca di epoca arcaica e classica*, Milano 2010
- Büsing 1990
H.H. Büsing, *Zur Bemalung der Nike-Tempels*, *AA*, 1990, pp. 71-76
- Büsing 1992

- H.H. Büsing, *Das Athener Schatzhaus in Delphi. Neue Untersuchungen zur Architektur und Bemalung*, MarbWPr, 1992, pp. 3-137
- Cadario 2008
M. Cadario, *Ipotesi sulla circolazione dell'immagine loricata in età imperiale. I torsi giulio-claudi di Susa*, in F. Slavazzi, S. Maggi (a cura di), *La scultura romana dell'Italia settentrionale. Quarant'anni dopo la mostra di Bologna*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Pavia 22-23 settembre 2005), Firenze 2008, pp. 281-291
- Cagiano de Azevedo 1951
M. Cagiano de Azevedo, *Le antichità di Villa Medici*, Roma 1951
- Cain 1985
H.-U. Cain, *Römische Marmorkandelaber*, Mainz am Rhein 1985
- Cain 1998
H.-U. Cain, *Copie dai mirabilia greci*, in S. Settis (a cura di), *I Greci. Una storia greca 2, III, trasformazioni*, Torino 1998, pp. 1221-1244
- Cain 2007
H.-U. Cain, *Die Kunst der Nachahmung*, in *Luxus* 2007, pp. 79-91
- Cain 2011
H.-U. Cain, *Den Freunden der Natur und Kunst: Athena, Apollo und die neun Musen im Pantheon des Gartenreichs Dessau-Wörlitz*, MüJb 62, 2011, pp. 7-51
- Cain, Dräger 1994
H.-U. Cain, O. Dräger, *Die sogenannten neuattischen Werkstätten*, in *Wrack* 1994, pp. 809-830
- Calabi Limentani 1958
I. Calabi Limentani, *Studi sulla società romana. Il lavoro artistico*, Milano 1958
- Calame 1997
C. Calame, *Choruses of young women in ancient Greece: their morphology, religious role, and social function* (Trad. di *Les chœurs de jeunes filles en Grèce archaïque*, Rome 1977), Lanham 1997
- Calcani 2001
G. Calcani, *La serie dei tondi da Adriano a Costantino*, in AA.VV., *Adriano e Costantino: le due fasi dell'arco nella valle del Colosseo*, Milano 2001, pp. 78-102
- Camardo 2009
D. Camardo, *I medici nel mondo romano e il problema dei valetudinari a Stabiae*, *Oebalus* 4, 2009, pp. 51-75
- Camardo, Esposito 2013
D. Camardo, D. Esposito, *La basilica "noniana" di Ercolano*, RM 119, 2013, pp. 221-258
- Camardo, Notomista 2014
D. Camardo, M. Notomista, *La scoperta del tetto in legno del Salone dei marmi della Casa del rilievo di Telefo ad Ercolano (Italia)*, in J.M. Álvarez, T. Nogales, I. Rodà (Edd.), *Centro y periferia en el mundo clásico*, CIAC, XVIII Congreso Internacional de Arqueología Clásica (Mérida, 13-17 maggio 2013), Mérida 2014, pp. 1043-1047
- Camodeca 1982
G. Camodeca, *Ascesa al Senato e rapporti con i territori d'origine. Italia: regio I (Campania) e le regiones II e III*, in AA.VV., *Epigrafia e ordine senatorio*, Atti del Colloquio internazionale AIEGL (Roma 14 - 20 maggio 1981), Roma 1982, pp. 101-163
- Camodeca 2000
G. Camodeca, *La società ercolanese*, in Pagano 2000, pp. 67-70
- Camodeca 2006
G. Camodeca, *La società ercolanese alla luce della riedizione Tabulae Herculenses. L'élite municipale fra Claudio e Vespasiano: un'oligarchia ritrovata*, *Ostraka* 15, 2006, pp. 9-29
- Camodeca 2012
G. Camodeca, *La documentazione epigrafica e i templi dell'acropoli di Cuma romana*, in Rescigno 2012, pp. 67-84

- Campanile 1996
E. Campanile, *Le iscrizioni oscche di Pompei attribuite al periodo della Guerra sociale*, L'incidenza dell'antico 2, 1996, pp. 361-375
- Caneva 2010
S. G. Caneva, *Linguaggi della festa e linguaggi del potere ad Alessandria, nella Grande Processione di Tolemeo Filadelfo*, in E. Bona, M. Curnis (a cura di), *Linguaggi del potere, potere del linguaggio*, Atti del Colloquio Internazionale del P.A.R.S.A. (Torino, 6-8 novembre 2008), Alessandria 2010, pp. 173-189
- Canina 1846
L. Canina, *Sulla base rotonda col titolo Pietas Sacrum, rinvenuta in Veji ed ora esistente nel nuovo Museo Lateranense*, Adl 18, 1846, pp. 244-252
- Cannatà Fera 2004
M. Cannatà Fera, *Polidamante, i leoni e Eracle*, in M. Caccamo Caltabiano, D. Castrizio, M. Puglisi (a cura di), *La tradizione iconica come fonte storica: il ruolo della numismatica negli studi di iconografia*, Atti del I incontro di studio del Lexicon Iconographicum Numismaticae (Messina, 6-8 marzo 2003), Reggio Calabria 2004, pp. 181-185
- Capaccio 1607
G.C. Capaccio, *La vera antichità di Pozzuolo*, Roma 1607
- Capaccio 1634
G.C. Capaccio, *Il forastiero*, Napoli 1634
- Capaldi 2005
C. Capaldi, *Severo more doricorum. Espressioni del linguaggio figurativo augusteo in fregi dorici della Campania*, Pozzuoli 2005
- Capaldi 2010
C. Capaldi, *Un rilievo con togati nel Giardino Inglese della Reggia di Caserta*, in *Dall'immagine alla storia* 2010, pp. 243-256
- Capaldi 2013
C. Capaldi, *Da Cuma a Berlino: il rilievo con la contesa per il possesso del tripode delfico della collezione Bartholdy*, in C. Capaldi, T. Frölich, C. Gasparri (a cura di), *Archeologia italiana e tedesca in Italia durante la costituzione dello Stato Unitario*, Atti delle giornate di studio (Roma 20-21 settembre-Napoli 23 novembre 2011), Pozzuoli 2013, pp. 369-387
- Caput mundi 2012
A. Giardina, F. Pesando (a cura di), *Roma Caput Mundi: una città tra dominio e integrazione*, Catalogo della Mostra (Roma, 10 ottobre 2012 - 10 marzo 2013), Milano 2012
- Caputo 1993
P. Caputo, *Cuma. Resti di una domus*, BA 22, 1993, pp. 119-121
- Caputo 2005,
P. Caputo, *Una domus-villa urbana a Cuma, in Campania e il suo rapporto con la città*, in T. Ganschow (Hrsg.), *Otium, Festschrift für Volker Michael Strocka*, Remshalden 2005, pp. 39-46
- Carettoni 1967
G. Carettoni, *Sculture del Palatino*, BdA 52, 1967, pp. 148-151
- Carpenter 1929
R. Carpenter, *The Sculpture of the Nike Temple Parapet*, Cambridge 1929
- Carpenter, Mannack, Mendonca 1989
T.H. Carpenter, T. Mannack, M. Mendonca, *Beazley Addenda*, Oxford 1989²
- Carroll-Spillecke 1985
M. Carroll-Spillecke, *Landscape depictions in Greek relief sculpture: development and conventionalization*, Frankfurt-Bern-New York 1985
- Caruso 2011
F. Caruso, *Melampo e le figlie di Preto. Una lettura del nuovo rilievo da Ercolano*, RStPomp 22, 2011, pp. 25-36
- Cascella 2013

- S. Cascella, *Matidia Minore, la Bibliotheca Matidiana e il Foro di Suessa (Sessa Aurunca - Ce): considerazioni preliminari allo scavo del cd. Aerarium, Oebalus 8, 2013, pp. 147-218*
- Caso 1989
L. Caso, *Gli affreschi interni del cubicolo "amphithalamos" della casa di Apollo*, RStPomp 3, 1989, pp. 111-130
- Caso 2012
L. Caso, *L'Artemis nella decorazione parietale da Pompei, VI Insula Occidentalis 10*, RStPomp 23, 2012, pp. 61-69
- Caso 2015
L. Caso, *Achille nel complesso musivo della Casa di Apollo a Pompei*, in *AISCOM XX*, Tivoli 2015, pp. 543-554
- Casson 1912-21
M. Casson, *Catalogue of the Acropolis Museum*, I-II, Cambridge 1912-21
- Casson 1925
M. Casson, *The New Athenian Statue Bases*, JHS 45, 1925, pp. 164-179
- Castrén 1975
P. Castrén, *Ordo populusque Pompeianus: polity and society in Roman Pompeii*, Roma 1975
- Castiglione Morelli del Franco
V. Castiglione Morelli del Franco, *Il Giornale dei Soprastanti di Pompei e le Notizie degli Scavi*, in L. Franchi Dell'Orto (a cura di), *Ercolano 1738 - 1988. 250 anni di ricerca archeologica*, Atti del Convegno Internazionale, (Ravello, Ercolano, Napoli, Pompei, 30 ottobre - 5 novembre 1988), Roma 1993, pp. 659-666
- Catalogue de vente* 1865
Catalogue des objets d'art et de haute curiosité, antiques, du Moyen Age et de la Renaissance, qui composent les collections de feu M. le Comte de Pourtalès-Gorgier et dont la vente aura lieu, en son hôtel, rue Tronchet n. 7, le lundi 6 Février et jours suivants, Paris 1865
- Catoni 2005
M.L. Catoni, *Le regole del vivere, le regole del morire*, RA 39, 2005, pp. 27-53
- Cattaneo 2011
C. Cattaneo, *Salus publica populi Romani*, Forlì 2011
- Caylus 1762
A.C.Ph. Caylus, *Recueil d'Antiquités Egyptiennes, Etrusques, Grecques et Romaines*, Paris 1752-1769, tomo V (1762)
- Cecamore 2002
C. Cecamore, *Palatium: topografia storica del Palatino tra III sec. a.C. e I sec. d.C.* (BCom suppl., 9), Roma 2002
- Cecamore 2004
C. Cecamore, *Le figure e lo spazio sulla base di Sorrento*, RM 111, 2004, pp. 105-141
- Ceccarelli 1995
P. Ceccarelli, *Le dithyrambe et la pyrrhique. A propos de la nouvelle liste de vainqueurs aux Dionysies de Cos (Segre, ED 234)*, ZPE 108, 1995, pp. 287-305
- Ceccarelli 1998
P. Ceccarelli, *La pirrica nell'antichità greco romana: studi sulla danza armata*, Pisa 1998
- Ceccarelli 2002
P. Ceccarelli, *Il ritmo della danza pirrica nella percezione degli antichi*, Pubblicazione on-line a cura del DISMEC (Università di Bologna), 2002 (<http://www.dismec.unibo.it/musichegrece/seminari/2002/Ceccarelli01.pdf>)
- Ceccarelli 2002a
P. Ceccarelli, *Naming the Weapon-Dance: Contexts and Aetiologies of the Pyrrhiche*, in N.A. Livadara (ed.), *Πρακτικά ΙΑ' Διεθνούς Σιφναϊκού Κλασσικών Συμποσίου*, Kavala 24-30 agosto 1999, Athina 2002, 197-215
- Ceccarelli 2004
P. Ceccarelli, *Dancing the Pyrrhiche in Athens*, in P. Murray, P. Wilson (edd.), *Music*

- and the Muses: The Culture of 'Mousike' in the Classical Athenian City, Oxford 2004, pp. 91-117
- Ceccarelli 2013
P. Ceccarelli, *Circular Choruses and the Dithyramb in Classical and Hellenistic Period. A Problem of Definition*, in B. Kowalzig, P. Wilson (edd.), *Dithyramb in Context*, Oxford 2013, pp. 153-170
- Celano 1692
C. Celano, *Notizie del bello dell'antico e del curioso della città di Napoli, per i signori forestieri, date dal canonico Carlo Celano*, Napoli 1692
- Centanni 2006
M. Centanni, *Malinconica Polimnia. La "Musa pensosa" come figura del pathos dell'intellettuale*, in *Musa pensosa* 2006, pp. 151-162
- Chanotis 1997
A. Chanotis, *Theatricality beyond the theater. Staging public life in the hellenistic world*, *Pallas* 47, 1997, pp. 219-259
- Charbonneaux 1963
J. Charbonneaux, *La sculpture grecque et romaine au Musée du Louvre*, Paris 1963
- Cheshire 1996
W.A. Cheshire, *Die Gipsformen aus Memphis im Roemer-Pelizaeus-Museum zu Hildesheim*, Diss. Trier Universität, 1996
- Chini 1984
P. Chini, *Un frammento di rilievo neo-attico proveniente dall'area del Teatro di Marcello*, *BCom* 31, 1984, pp. 23-30
- Ciarallo, Giordano 2012
A. Ciarallo, C. Giordano, *Gli spazi verdi dell'antica Pompei*, Roma 2012
- Ciardiello 2012
R. Ciardiello, *La ricostruzione delle decorazioni dalla Villa di Cicerone a Pompei*, *Amoenitas* 2, 2012, pp. 135-149
- Cicirelli 2003
C. Cicirelli, *Terzigno*, in A. D'Ambrosio, P.G. Guzzo, M. Mastroroberto (a cura di), *Storie da un'eruzione. Pompei, Ercolano, Oplonti*, Catalogo della mostra (Napoli, 20 marzo - 31 agosto 2003), pp. 200-221
- Ciotola 2013
A. Ciotola, *Ancora su un rilievo neoattico dalla Casa dei Rilievi Dionisiaci di Ercolano*, *RStPomp* 24, 2013, pp. 33-40
- Cirucci 2005
G. Cirucci, *Sculture greche di VI-IV secolo reimpiegate nella Roma antica. Una proposta di sintesi*, *RIASA* 60, 2005, pp. 9-58
- Cirucci 2009
G. Cirucci, *Antichità greche a Pompei. Tre esempi di reimpiego*, *Prospettiva* 134-135, 2009, pp. 52-64
- Città vesuviane 2013
P.G. Guzzo, G. Tagliamonte (a cura di), *Città vesuviane. Antichità e fortuna: il suburbio e l'agro di Pompei, Ercolano, Oplontis e Stabiae*, Roma 2013
- Clairmont 1963
C.W. Clairmont, *Niobiden*, *AntK* 6, 1963, pp. 23-32
- Clairmont 1993-95
C.W. Clairmont, *Classical Attic Tombstones*, I-IX, Kilchberg 1993-95
- Claridge 1985
A. Claridge, *Sulla lavorazione dei marmi bianchi nella scultura dell'età romana*, in P. Pensabene (a cura di), *Marmi antichi. Problemi d'impiego, di restauro e d'identificazione*, Roma 1985, pp. 113-126
- Claridge 1988
A. Claridge, *Roman Statuary and the Supply of Statuary Marble Ancient*, in J.C. Fant (ed.), *Ancient marble quarrying and trade*, Papers from a colloquium held at the Annual Meeting of the Archaeological Institute of America (San Antonio, Texas, December 1986), Oxford 1988, pp. 139-152
- Claridge 1990,
Claridge 1990,

- A. Claridge, *Ancient techniques of making Joins in Marble Statuary*, in *Marble: art historical and scientific perspectives on ancient sculpture*, Papers delivered at a symposium organized by the Departments of Antiquities and Antiquities Conservation and held at the J. Paul Getty Museum (April 28 - 30, 1988), Malibu 1990, pp. 135-162
- Claridge, Strong 1976
A. Claridge, D. Strong, *Marble Sculpture*, in D. Strong, D. Brown (edd.), *Marble Crafts*, London 1976, pp. 195-207
- Clark, De Caro, Lagi 2013
J.R. Clark, S. De Caro, A. Lagi, *Oplontis e le sue ville*, in *Città vesuviane* 2013, pp. 142-155
- Clark, Muntasser 2014
J.R. Clark, N.K. Muntasser, *Oplontis : Villa A (of "Poppaea") at Torre Annunziata, Italy, Vol. 1, . The ancient setting and modern rediscovery*, New York 2014
- Cleveland Museum 1966
Handbook of the Cleveland Museum of Art, Cleveland 1966
- Coarelli 1990
F. Coarelli, *La pompé di Tolomeo Filadelfo e il mosaico nilotico di Palestrina*, *Ktema* 15, 1990, pp. 225-251
- Coarelli 1996
F. Coarelli, *Il commercio delle opere d'arte in età tardo-repubblicana*, in F. Coarelli (a cura di), *Revixit ars. Arte e ideologia a Roma: dai modelli ellenistici alla tradizione repubblicana*, Roma 1996, pp. 312-326
- Coarelli 2002
F. Coarelli, *La vita ritrovata*, Udine 2002
- Coarelli 2012
F. Coarelli, *Palatium: il Palatino dalle origini all'impero*, Roma 2012
- Cohon 1984
R. Cohon, *Greek and Roman stone table supports with decorative reliefs*, New York 1984
- Cohon 1991-2
R. Cohon, *Hesiod and the Order and Naming of the Muses in the Hellenistic Art*, *Boreas* 14, 1991-2, pp. 67-83
- Cohon 1993
R. Cohon, *The typology, history, and authenticity of Roman marbles craters*, *JRA* 6, 1993, pp. 313-330
- Collezioni Napoli 1989
Le collezioni del Museo Nazionale di Napoli, I, 2. La scultura greco-romana, le sculture antiche della collezione Farnese, le collezioni monetali, le oreficerie, la collezione glittica, Roma 1989
- Comella 2002
A. Comella, *I rilievi votivi greci di periodo arcaico e classico. Diffusione, ideologia, committenza*, Bari 2002
- Comella 2002a
A. Comella, *Testimonianze di importanti avvenimenti della vita sociale dei giovani Ateniesi nei rilievi votivi attici*, in I. Colpo, I. Favaretto, F. Ghedini (a cura di), *Iconografia 2001: studi sull'immagine*, Atti del convegno (Padova, 30 maggio - 1 giugno 2001), Roma 2002, pp. 239-250
- Comella 2008
A. Comella, *I rilievi votivi greci dalla Campania*, *Oebalus* 3, 2008, pp. 147-202
- Comella 2008a
A. Comella, *Sul riuso dei rilievi votivi greci in Italia in epoca romana: il caso di Pompei, in Le perle e il filo. A Mario Torelli per i suoi settanta anni*, Potenza 2008, pp. 49-66
- Comella 2011
A. Comella, *Da anathemata a ornamenta. I rilievi votivi greci riutilizzati in epoca romana*, Roma 2011
- Comella 2012
A. Comella, *Da anathemata a ornamenta. Sul riuso dei rilievi votivi greci in epoca romana*, in *Ricerca e confronti: giornate di studio di archeologia e storia dell'arte a 20 anni dall'istituzione del Dipartimento di Scienze*

Archeologiche e Storico-artistiche dell'Università degli Studi di Cagliari (Cagliari, 1-5 marzo 2010), Cagliari 2012, pp. 317-322

Comella, Stefani 2007

A. Comella, G. Stefani, *Un vecchio e discusso ritrovamento di Pompei: il rilievo votivo greco con cavaliere*, RStPomp 18, 2007, pp. 27-39

Comparetti, de Petra 1883

D. Comparetti, G. de Petra, *La Villa Ercolanese dei Pisoni. I suoi monumenti e la sua biblioteca*, Torino 1883

Conze 1864

A. Conze, *Antikensammlung in England*, AA 185, 1864, pp. 216-218

Conze 1891

A. Conze, *Königliche Museen zu Berlin. Beschreibung der antiken Skulpturen mit Ausschluss der pergamenischen Fundstücke*, Berlin 1891

Cook 1914-40

A.B. Cook, *Zeus: a study in ancient religion*, I-III, Cambridge 1914-40

Cook 1964

R.M. Cook, *Niobe and Her Children*, Cambridge 1964

Cook 1977

B.F. Cook, *The Townley Marbles in Westminster and Bloomsbury*, BrMusYearbook 2, 1977, pp. 34-78

Cook 1985

B.F. Cook, *The Townley Marbles*, London 1985

Cook 2004

B.F. Cook, *Charles Townley's collection of drawings and papers, a source for eighteenth-century excavations, the market and collections*, in I. Bignamini (ed.), *Archives and excavations: Essays on the history of archaeological excavations in Rome and southern Italy from the renaissance to the nineteenth century*, London 2004, pp. 125-134

Cooley, Cooley 2014

A.E. Cooley, M.G.L. Cooley, *Pompeii and Herculaneum. A Sourcebook*, London-New York 2014²

Coraggio 2013

F. Coraggio, *Il tempio della Masseria del Gigante a Cuma*, Pozzuoli 2013

Coralini 2001

A. Coralini, *Hercules domesticus: immagini di Ercole nelle case della regione vesuviana, I sec. a.C. - 79 d.C.*, Napoli 2001

Corswandt 1982

I. Corswandt, Oscilla. *Untersuchungen zu einer römischer Reliefgattung*, Berlin 1982

Cropp 2003

M. Cropp, *Hypsipyle and Athens*, in E. Csapo, M.C. Miller (edd.), *Poetry, Theory, Praxis. The Social Life of Myth: Word and Image in Ancient Greece. Essays in Honour of William J. Slater*, Oxford 2003, pp. 129-145

Crovato 2004-5

S. Crovato, *Su alcuni rilievi caleni a Madrid*, RendNap 73, 2004-5, pp. 361-382

Crowther 1995

N.B. Crowther, *Team sports in ancient Greece: some observations*, The International Journal of the History of Sport 12, 1995, pp. 127-136

Cruciani, Fiorini 1998

C. Cruciani, L. Fiorini, *I modelli del moderato: la Stoà Poikile e l'Hephaisteion di Atene nel programma edilizio cimoniano*, Napoli 1998

Csapo 2010

E. Csapo, *The Context of Choregic Dedications*, in O. Taplin, R. Wyles, *The Pronomos Vase and its Context*, Oxford, pp. 79-130

Cullen Davison 2009

C. Cullen Davison, *Pheidias: the sculptures and ancient sources*, I-III, London 2009

- Cundari 1971
C. Cundari, *Problemi di restauro nella chiesa della Pietrasanta*, NapNobil 10, 1971, p. 60-76
- Curtius 1894
E. Curtius, *Gesammelte Abhandlungen*, Berlin 1894
- Curtius 1934
L. Curtius, *Orest und Iphigenie in Tauris. Zum Bronzekrater von Dionysopolis-Balčic*, RM 49, 1934, pp. 247-294
- Curtius 1938
L. Curtius, *Die antike Kunst, II, 1. Die klassische Kunst Griechenlands*, Potsdam 1938
- Curtius 1947
L. Curtius, *Interpretationen von sechs griechischen Bildwerken*, Bern 1947
- Dähner 2008
J. Dähner (Hrsg.), *Die Herkulanerinnen. Geschichte, Kontext und Wirkung der antiken Statuen in Dresden*, München 2008
- Dähner 2008a
J. Dähner (ed.), *The Herculaneum women: history, context, identities*, Los Angeles 2008
- Dallaway 1800
J. Dallaway, *Anecdotes of the Arts in England; or, Comparative Remarks on Architecture, Sculpture and Paintings*, London 1800
- Dall'immagine alla storia 2010
C. Gasparri, G. Greco, R. Pierobon Benoit (a cura di), *Dall'immagine alla storia: studi per ricordare Stefania Adamo Muscettola*, Atti del Convegno di Studi (Napoli, 6-7 giugno 2006), Pozzuoli 2010
- Dalton 1915
D. Dalton, *Catalogue of the Engraved Gems of the Post-Classical Periods in the Department of British-Medieval Antiquities Ethnographic, British Museum*, London 1915
- Damaskos 1999
D. Damaskos, *Untersuchungen zu hellenistischen Kultbildern*, Stuttgart 1999
- D'Andria, Ritti 1985
F. D'Andria, T. Ritti, *Hierapolis, 2. Le sculture del teatro: i rilievi con i cicli di Apollo e Artemide*, Roma 1985
- Daniele 1778
F. Daniele, *Alcuni monumenti del museo Carrafa*, Napoli 1778
- Dardenay, Eristov, Maraval 2014
A. Dardenay, H. Eristov, M. Maraval, *Habitat et société à Herculanum: Restitution en contexte des décors de la casa dell'Atrio Corinzio et perspectives de recherches, Chronique des activités archéologiques de l'École française de Rome*, 2015. URL: <http://cefr.revues.org/1222>
- D'Arms 1970
J.H. D'Arms, *Romans on the Bay of Naples: a social and cultural study of the villas and their owners from 150 B.C. to A.D. 400*, Cambridge 1970
- De Angelis 2009
F. De Angelis, *Il santuario di Iside a Pompei*, in *Divus Vespasianus* 2009, pp. 392-399
- De Caro 1976
S. De Caro, *Sculture dalla Villa di Poppea in Oplontis*, CronPomp 2, 1976, pp. 184-225
- De Caro 1987
S. De Caro, *The Sculptures of the Villa of Poppaea at Oplontis: a Preliminary Report*, in *Ancient Roman Villa Gardens*, Washington 1987, pp. 77-103
- De Caro 2000
S. De Caro, *Il Gabinetto Segreto del Museo Archeologico Nazionale di Napoli*, Napoli 2000
- De Caro 2001
S. De Caro, *L'attività archeologica della Soprintendenza di Napoli e Caserta*, in *Problemi della chora coloniale dall'Occidente al Mar Nero*, Atti del quarantesimo Convegno

- di studi sulla Magna Grecia (Taranto, 29 settembre-3 ottobre 2000), Taranto 2001, pp. 865-905
- De Caro 2002
S. De Caro, *I Campi Flegrei, Ischia, Vivara: storia e archeologia*, Napoli 2002.
- De Caro, Gialanella 2002
S. De Caro, C. Gialanella, *Il Rione Terra di Pozzuoli*, Napoli 2002
- De Carolis 2007
E. De Carolis, *Il mobile a Pompei ed Ercolano: letti, tavoli, sedie e armadi. Contributo alla tipologia dei mobili della prima età imperiale*, Roma 2007
- De Cesare 1997
M. De Cesare, *Le statue in immagine: studi sulle raffigurazioni di statue nella pittura vascolare greca*, Roma 1997
- de Divitiis 2007
B. de Divitiis, *Architettura e committenza nella Napoli del Quattrocento*, Venezia 2007
- de Divitiis 2007a
B. de Divitiis, *New Evidence for Sculptures from Diomedes Carafa's Collection of Antiquities*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 70, 2007, pp. 99-117
- de Divitiis 2015
B. de Divitiis, *Fra Giocondo nel Regno di Napoli: dallo studio antiquario al progetto all'antica*, in P. Gros, P.N. Pagliara (a cura di), *Giovanni Giocondo umanista, architetto e antiquario*, Venezia 2015, pp. 263-277
- de Divitiis 2015a
B. de Divitiis, *Memories from the Subsoil: Discovering Antiquity in fifteenth-century Naples and Campania*, in J. Hughes, C. Buongiovanni (edd.), *Remembering Parthenope: The Reception of Classical Naples from Antiquity to the Present*, Oxford 2015, pp. 189-216
- De Francesco, Giacobello, Lambrugo 2009
S. De Francesco, F. Giacobello, C. Lambrugo, *Le immagini delle Ninfe*, in F. Giacobello, P. Schirripa (a cura di), *Ninfe: nel mito e nella città dalla Grecia a Roma*, Milano 2009, pp. 31-52
- De Franciscis 1953
A. De Franciscis, *Una nuova replica del fregio dei Niobidi*, *Bollettino di Storia dell'Arte dell'Istituto Universitario di Salerno* 3, 1953, pp. 24-27
- De Franciscis 1973
A. De Franciscis, *Officina di scultore a Pozzuoli*, in *Economia e società nella Magna Grecia*, Atti del dodicesimo Convegno di studi sulla Magna Grecia (Taranto, 8-14 ottobre 1972), Napoli 1973, pp. 277-283
- De Franciscis 1979
A. De Franciscis, *Sculture di età romana a Suessa Aurunca*, in *Studia Suessana* 1, 1979, pp. 17-26
- de Jong 1987
I.J.F. de Jong, *Paris/Alexandros in the "Iliad"*, *Mnemosyne* 40, 1987, pp. 124-128
- De Jorio 1817
A. De Jorio, *Guida di Pozzuoli e contorni*, Napoli 1817
- De Jorio 1922
A. De Jorio, *Guida di Pozzuoli e contorni*, Napoli 1822²
- de la Coste-Messelière 1957
P. de la Coste-Messelière, *Fouilles de Delphes, 4, 4. Sculptures du trésor des Athéniens*, Paris 1957
- Del Chiaro 1984
M.A. Del Chiaro, *Santa Barbara Museum of Art. Classical Art: Sculpture*, Santa Barbara 1984
- Delavaud-Roux 1993
M.H. Delavaud-Roux, *Les danses armées en Grèce antique*, Aix-en-Provence 1993
- Delivorrias 1982
A. Delivorrias, *Zum Problem des Zeus im Ostgibbel des Parthenon*, in B. von Freytag gen. Lörringhoff, D. Mannsperger, F. Prayon

(Hrsg.), *Praestant interna: Festschrift für Ulrich Hausmann*, Tübingen 1982, pp. 41-51

Delivorrias 1991

A. Delivorrias, *Problèmes de conséquence méthodologique et d'ambiguïté iconographique*, MEFRA 103, 1991, pp. 129-157

Delivorrias 1993

A. Delivorrias, *Der statuarische Typus der sogenannten Hera Borghese*, in H. Beck, P. C. Bol (Hrsg.), *Polikletforschungen*, Berlin 1993, pp. 221-252

Delivorrias 1995

A. Delivorrias, *Polykleitos and allure of Feminine Beauty*, in W. G. Moon (ed.), *Polykleitos, the Doryphoros and Tradition*, London, 1995, pp. 200-217

Delivorrias 2007

A. Delivorrias, Τα τρίμορφα ανάγλυφα για μια ακόμη φορά, in E. Semantone-Bournia, A.A. Laimou, L.G. Mendone, N. Kourou (edd.), *Αμύμονα έργα: τιμητικός τόμος για τον καθηγητή Βασίλη Κ. Λαμπρινουδάκη*, Athina 2007, pp. 375-388

Delplace 1980

C. Delplace, *Le griffon de l'archaïsme à l'époque impériale*, Bruxelles 1980

De Masi 1761

T. De Masi Del Pezzo, *Memorie istoriche degli Aurunci... e delle loro principali città Aurunca e Sessa*, Napoli 1761

Demma 2006

F. Demma, *Due note puteolane: il "Tempio di Nettuno" e l'Anfiteatro Minore*, ArchCl 57, 2006, pp. 460-489

Demma 2007

F. Demma, *Monumenti pubblici di Puteoli: per un'archeologia dell'architettura*, Roma 2007

Demma 2008

F. Demma, *Monumenti pubblici e contesti urbani di Puteoli*, in *Museo Campi Flegrei* 2008, II, pp. 93-96

Demma 2010

F. Demma, *Sculptori, redemptores, marmorarii ed officinae nella Puteoli romana. Fonti storiche ed archeologiche per lo studio del problema*, MEFRA 122, 2010, pp. 399-425

Denti 2007

M. Denti, *Sculpteurs grecs et commanditaires romains entre Délos, Rome et l'Italie. Aux origines politiques de l'hellénisme néo-attique*, in Y. Perrin (ed.), *Neronia VII: Rome, l'Italie et la Grèce: hellénisme et philhellénisme au premier siècle après J.-C.*, Actes du VIIe Colloque international de la SIEN (Athènes, 21-23- octobre 2004), Bruxelles 2007, pp. 355-377

Dentzer 1982

J.-M. Dentzer, *Le motif du banquet couché dans le Proche-Orient et le monde grec du VII^e au IV^e siècle avant J.-C.*, Rome 1982

Denunzio 2010

A.E. Denunzio, *Alcune note inedite per Ribera e il collezionismo del duca di Medina de las Torres, viceré di Napoli*, in J. Martínez Millàn, M. Rivero Rodríguez (edd.), *Centros de poder italianos en la monarquía hispánica (siglos XV – XVIII)*, Madrid 2010, II, pp. 1981-2003

Deonna 1938

W. Deonna, *Le mobilier délien* (Explorations archéologiques de Délos, 18), Paris 1938

De Simone 2011

G.F. De Simone, *Con Dioniso fra i vigneti del vaporifero Vesuvio*, CronErcol 41, 2011, pp. 289-310

De Simone, Ruffo, Tuccinardi, Cioffi 1998

A. De Simone, F. Ruffo, M. Tuccinardi, U. Cioffi, *Ercolano 1992-1997. La Villa dei Papiri e lo scavo della città*, 28, 1998, pp. 7-59

Despinis 1974

G. Despinis, Τα γλυπτά των αετωμάτων του ναού της Αθηνάς Νίκης, ADelt 29, 1974, pp. 2-24

- Despinis 2003
G. Despinis, *Hochrelieffriese des 2. Jahrhunderts n. Chr. aus Athen*, München 2003
- Despinis 2004
G. Despinis, *Der Dionysosaltar in Brauron*, JdI 119, 2004, pp. 41-65
- Despinis 2008
G. Despinis, *Klassische Skulpturen von der Athener Akropolis*, AM 123, 2008, pp. 235-240
- De Tomasi 2014
F. De Tomasi, *Le esportazioni di antichità da Roma dopo il 1870*, in A. Gimbo, M.C. Paolicelli, A. Ricci (a cura di), *Viaggi, itinerari, flussi umani. Il mondo attraverso narrazione, rappresentazione e popoli*, Roma 2014, pp. 787-798
- Deubner 1959
L. Deubner, *Attische Feste*, Hildesheim 1959²
- De Waele 1970
E. De Waele, *Nouveaux sarcophages romains décorés de la représentation d'Hercule*, in C. Levie, R. Brulet, E. De Waele (edd.), *Recherches d'archéologie et d'histoire de l'art (antiquité)*, Louvain 1970, pp. 23-62
- Diacciati 2005
E. Diacciati, *Copie, contesti e fruizione del gruppo dei Niobidi in età imperiale*, Agoge 2, 2005, pp. 197-256
- Dickmann 1999
J.-A. Dickmann, *Domus frequentata. Anspruchsvolles Wohnen im pompejanischen Stadthaus*, München 1999
- Dickmann 2011
J.-A. Dickmann, Numerius Popidius Celsinus, in H. Meller, J.-A. Dickmann (edd.), *Pompeji, Nola, Herculaneum. Katastrophen am Vesuv*, Ausstattungskatalog (Halle, 9. Dezember 2011 - 8. Juni 2012), Munich 2011, pp. 185-187
- Diehl 1966
E. Diehl, *Eine neue Statue in Berlin*, JbBerlMus 8, 1966, pp. 50-66
- Diepolder 1931
H. Diepolder, *Die attischen Grabreliefs des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.*, Berlin 1931
- Di Franco 2012
L. Di Franco, *Miseno. I materiali dello scavo subacqueo presso Punta Terone*, Orizzonti 13, 2012, pp. 67-79
- Di Franco 2015
L. Di Franco, *Capreensia disiecta membra. Augusto a Capri e la villa di Palazzo a Mare*, Roma 2015
- Di Gregorio 1997
L. Di Gregorio (a cura di), *Eroda: i Mimiambi (I-IV)*, Milano 1997
- Dillon 2006
S. Dillon, *Ancient Greek Portrait Sculpture. Contexts, Subjects and Styles*, Cambridge-New York 2006
- Dillon 2010
S. Dillon, *The female portrait statue in the Greek world*, New York 2010
- Dillon 2012
S. Dillon, *Hellenistic Tanagra Figures*, in S.L. James, S. Dillon (edd.), *A Companion to Women in the Ancient World*, Chichester-Malden 2012
- Di Luca 2003
G. Di Luca, *La tecnica edilizia romana dei Campi Flegrei*, Diss. di Dottorato in Scienze Archeologiche e Storico-Artistiche, Università degli Studi di Napoli Federico II, Ciclo XV, Napoli 2003
- Dinsmoor 1926
W.B. Dinsmoor, *The Sculptured Parapet of Athena Nike*, AJA 30, 1926, pp. 1-31
- Dinsmoor 1930
W.B. Dinsmoor, *The Nike Parapet Once More*, AJA 34, 1930, pp. 281-295
- Di Vita 1995

- A. Di Vita, *Due rilievi tardoellenistici da Camiro*, RM 102, 1995, 101-113
- Divus Vespasianus* 2009
F. Coarelli (a cura di), *Divus Vespasianus: il bimillenario dei Flavi*, Catalogo della Mostra (Roma 2009-2010), Roma 2009
- Documenti inediti* 1878-1880
Documenti inediti per servire alla storia dei musei d'Italia, I-IV, Firenze-Roma 1878-1880
- Dodero 2007
E. Dodero, *Le antichità di Palazzo Carafa-Colubrano. Prodromi alla storia della collezione*, Napoli Nobilissima 5, 8, 2007, 199-140
- Dodero 2009
E. Dodero, *Marmi antichi a Napoli nel XVIII secolo: collezioni, rinvenimenti, dispersioni*, Diss. di Dottorato in Scienze Archeologiche e Storico-Artistiche, Università degli Studi di Napoli Federico II, Ciclo XXI, Napoli 2009
- Dodero 2012
E. Dodero, *Marmi antichi a Palazzo Cellamare e un nuovo sarcofago con mito di Fetonte*, Napoli Nobilissima 69, 2012, pp. 55-69
- Dodero 2014
E. Dodero, *Il Museo Cartaceo di Cassiano dal Pozzo e qualche novità sulle collezioni romane di antichità*, Studi di Memofonte 12, 2014, pp. 211-234
- Dohrn 1957
T. Dohrn, *Attische Plastik vom Tode des Phidias bis zum Wirken der grossen Meister des IV. Jahrhunderts v. Chr.*, Krefeld 1957
- Donohue 1998-9
A.A. Donohue, *Αἱ Βακχαὶ χορευοῦσι. The reliefs of the dancing Bacchantes*, Hephaistos 1998-9, pp. 7-46
- Dontas 1960
G.S. Dontas, *Εἰκόνες καθημένων ποθεματικῶν ἀνθρώπων εἰς τὴν ἀρχαίαν ἐλληνικὴν τέχνην*, Athinai 1960
- Dörig 1975
J. Dörig, *Art antique. Collections privées de Suisse romande*, Genève 1975
- Dragendorff, Watzinger 1948
H. Dragendorff, C. Watzinger, *Arretinische Reliefkeramik mit Beschreibung der Sammlung in Tübingen*, Reutlingen 1948
- Dräger 1994
O. Dräger, *Religionem significare: Studien zu reich verzierten römischen Altaeren und Basen aus Marmor*, Mainz 1994
- Dražen Grmek, Gourevitch 2000
M. Dražen Grmek, D. Gourevitch, *Le malattie nell'arte antica*, Firenze 2000
- L.J.J. Dubois, *Description des antiques faisant partie des collections de M. le Comte de Pourtalès-Gorgier*, Paris 1841
- Dubois 1907
C. Dubois, *Pouzzoles antique: histoire et topographie*, Paris 1907
- Ducati 1911
P. Ducati, *Sculptures du musée civique de Bologne*, RA 18, 1911, pp. 127-173
- Dunand 1972
F. Dunand, *Le cult d'Isis dans le bassin orientale de la Méditerranée, 3. Le culte d'Isis en Asie Mineure clergé et rituel des sanctuaires isiaques*, Leiden 1972
- Dunand 1973
M. Dunand, *Le temple d'Echmoun à Sidon: essai de chronologie*, BMusBeyrouth 26, 1973, pp. 7-25
- Dunand 1981
F. Dunand, *Fête et propagande à Alexandrie sous les Lagides*, in *La fête, pratique et discours. D'Alexandrie hellénistique à la Mission de Besançon*, Paris 1981, pp. 13-40
- Dussaud 1903
R. Dussaud, *Notes de Mythologie syrienne*, RA 4, 1903, pp. 124-148
- Duthoy-Frel 2000

- F. Duthoy-Frel, *Note sur la technique de la copie et la facture attique*, Eirene 36, 2000, pp. 101-109
- Dütschke 1874
H. Dütschke, *Antike Bildwerke in Oberitalien, III. Die antiken Marmorbildwerke der Uffizien in Florenz*, Leipzig 1874
- Dütschke 1880
H. Dütschke, *Antike Bildwerke in Oberitalien, IV. Antike Bildwerke in Turin, Brescia, Verona und Mantua*, Leipzig 1880
- Dwyer 1981
E.J. Dwyer, *Pompeian oscilla collections*, RM 88, 1981, pp. 247-306
- Dwyer 1982
E.J. Dwyer, *Pompeian Domestic Sculpture: A Study of Five Pompeian Houses and Their Contents*, Roma 1982
- Dyer 1868
T.H. Dyer, *Pompeii. Its History, Buildings, and Antiquities*, London 1868
- EAA I-VIII
Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale, I-VIII, Roma 1958-1969
- Edelmann 1999
M. Edelmann, *Menschen auf griechischen Weihreliefs*, München 1999
- Edelstein, Edelstein 1945
E.J. Edelstein, L. Edelstein, *Asclepius: a collection and interpretation of the testimonies*, I-II, Baltimore 1945
- Edwards 1985
C.M. Edwards, *Greek votive reliefs to Pan and the Nymphs*, New York 1985
- Ehrhardt 1989
W. Ehrhardt, *Der Torso Wien 1328 und der Westgiebel des Athena-Nike-Tempels auf der Akropolis in Athen*, in H.-U. Cain, H. Gabelmann, D. Salzmann (Hrsg.), *Beiträge zur Ikonographie und Hermeneutik. Festschrift für Nikolaus Himmelmann*, Mainz 1989, pp. 119-127
- Ehrhardt 1993
W. Ehrhardt, *Der Fries des Lysikratesmonuments*, AntPl 22, 1993, pp. 7-67
- Ehrhardt 2004
W. Ehrhardt, *Zu Darstellung und Deutung des Gestirngötterpaares am Parthenon*, JdI 119, 2004, pp. 1-39
- Eingartner 1991
J. Eingartner, *Isis und ihre Dienerinnen in der Kunst der römischen Kaiserzeit*, Leiden-New York 1991
- Elenco dei rinvenimenti 1875
Elenco degli oggetti di arte antica, scoperti e conservati per cura della Commissione Archeologica Municipale dal 1 Gennaio a tutto il 31 Dicembre 1875, BCom 3, 1875, pp. 239-271
- Elia 1930
O. Elia, *Pozzuoli. Vaso marmoreo in forma di puteale*, NSc, 1930, pp. 395-399
- Ellis 1846
H. Ellis, *The Townley Gallery of classical sculpture in the British Museum*, I-II, London 1846
- Emmanuel 1895
M. Emmanuel, *Essai sur l'orchestique greque: étude de ses mouvements d'après les monuments figurés*, Paris 1895
- Ensoli 1987
S. Ensoli, *L'Heróon di Dexileos nel Ceramico di Atene: problematica architettonica e artistica attica degli inizi del IV secolo a.C.*, MemLincei 8, 29, 1987, pp. 156-329
- Ensoli 1995
S. Ensoli, *Imprese di Eracle*, in *Mostra Lisippo* 1995, pp. 362-373
- Ensoli 1995a
S. Ensoli, *Eracle in riposo*, in *Mostra Lisippo* 1995, pp. 352-361
- Ercole 2001

- S. De Caro (a cura di), *Ercole: l'eroe, il mito*, Catalogo della mostra (Milano, 5 aprile - 7 ottobre 2001), Milano 2001
- Ercole il fondatore* 2011
M. Bona Castellotti, A. Giuliano (a cura di), *Ercole: il fondatore*, Catalogo della mostra (Brescia, 11 febbraio -12 giugno 2011), Milano 2011
- Eschebach 1993
H. Eschebach, *Gebäudeverzeichnis und Stadtplan der antiken Stadt Pompeji*, Köln 1993
- Espérandieu 1916
E. Espérandieu, *Les monuments antiques figurés du Musée Archéologique de Milan*, RA 1916, pp. 23-73
- Esposito 2009
D. Esposito, *Le officine pittoriche di IV stile a Pompei: dinamiche produttive ed economico-sociali*, Roma 2009
- Esposito 2014
D. Esposito, *La pittura di Ercolano*, Roma 2014
- Esposito, Rispoli 2013
D. Esposito, P. Rispoli, *La Villa dei Misteri a Pompei*, in *Città vesuviane* 2013, pp. 69-79
- Estienne 2010
S. Estienne, *Simulacra deorum versus ornamenta aedium: The status of divine images in the temples of Rome*, in *Divine images and human imaginations in Ancient Greece and Rome*, Leiden-Boston 2010, pp. 257-271
- Fabréga-Dubert 2009
M.-L. Fabréga-Dubert, *La collection Borghèse au musée Napoléon: Histoire des collections du musée du Louvre*, Paris 2009
- Fabriczy 1902
C. von Fabriczy, *Die Handzeichnungen Giuliano's da Sangallo: Kritisches Verzeichnis*, Stuttgart 1902
- Fabrini 2011
G.M. Fabrini, *Urbs Salvia: un cratere "neoattico" dedicato alle Ninfe*, *Mare internum* 3, 2011, pp. 65-76
- Faedo 1992
L. Faedo, *Le Muse suadenti. Contributi sull'iconografia delle Muse*, *Studi classici e orientali* 42, 1992, pp. 165-187
- Falb 1902
R. Falb, *Il taccuino senese di Giuliano da San Gallo: 49 facsimili di disegni d'architettura, scultura ed arte applicata*, Siena 1902
- Fazia 1976-77
G. M. Fazia, *L'impresa di Eracle e Cerbero nel gruppo lisippeo di Alizia*, *AnnBari* 19-20, 1976-77, pp. 69-98
- Fehr 2011
B. Fehr, *Becoming good democrats and wives: civic education and female socialization on the Parthenon frieze*, Münster 2011
- Felten 1975
W. Felten, *Attische Unterwetsdarstellungen des VI. und V. Jhr. v. Chr.*, München 1975
- Feola 1894
G. Feola, *Rapporto sullo stato attuale dei ruderi augusteo-tiberiani nell'isola di Capri*, Napoli 1894
- Fergola 2000
L. Fergola, *La villa di Poppea: la fortuna e il fascino di un monumento*, in P.G. Guzzo, L. Fergola, *Oplontis. La villa di Poppea*, Milano 2000, pp. 15-30
- Fergola 2004
L. Fergola, *Oplontis e le sue ville*, Pompei 2004
- Feubel 1935
R. Feubel, *Die attischen Nymphenreliefs und ihre Vorbilder*, Heidelberg 1935
- Filges 1997
A. Filges, *Standbilder jugendlicher Göttinnen: klassische und frühhellenistische*

- Gewandstatuen mit Brustwulst und ihre kaiserzeitliche Rezeption*, Köln 1997
- Finati 1819-1823
G.B. Finati, *Il Regal Museo Borbonico*, I-III, Napoli 1819-1823
- Finati 1842
G.B. Finati, *Il Regal Museo Borbonico*, (2^o ed.) Napoli 1842
- Fiore 1999
M. Fiore, *Rilievo con coppia a cavallo*, II Caprifoglio 11,1, 1999, pp. 93-105
- Fiorelli 1866
G. Fiorelli, *Catalogo del Museo Nazionale di Napoli. Raccolta pornografica*, Napoli 1866
- Fiorelli 1875
G. Fiorelli, *Descrizione di Pompei*, Napoli 1875
- Fittschen 1991
K. Fittschen, *Zur Rekonstruktion griechischer Dichterstatuen, 1. Die Statue des Menander*, AM 106, pp. 243-279
- Fittschen 1992
K. Fittschen, *Über das Rekonstruieren griechischer Porträtstatuen*, Acta Hyperborea 4, 1992, pp. 9-28
- Fittschen 2008
K. Fittschen, *Über den Beitrag der Bildhauer in Athen zur Kunstproduktion im Römischen Reich*, in S. Vlizos (ed.), *Athens during the Roman period. Recent discoveries, new evidence*, International archaeological symposium held at the Benaki Museum in Athens (October 19-21, 2006), Athens 2008, 325-336
- Flashar 1992
N. Flashar, *Apollon Kitharodos. Statuarische Typen des musischen Apollon*, Köln 1992
- Forcellino 1999
M. Forcellino, *Camillo Paderni romano e l'immagine storica degli scavi di Pompei, Ercolano e Stabia*, Roma 1999
- Foresta 2009
S. Foresta, *L'area antistante al Tempio di Giove Ottimo Massimo Capitolino e il settore nord-occidentale del Foro*, in Gasparri, Greco 2009, pp. 213-227
- Foresta 2013
S. Foresta, *Marmi policromi nelle raccolte della collezione della Soprintendenza Speciale per i Beni Archeologici di Napoli e Pompei*, in M. Rossi, A. Siniscalco (a cura di), *Colore e colorimetria. Contributi multidisciplinari*, Vol. IX A, Atti della nona conferenza del colore (Firenze, 19-20 settembre 2013), Santarcangelo di Romagna 2013, pp. 726-734
- Förtsch 1996
R. Förtsch, *Telephos oder Achill. Ein Fall von Potentialerschöpfung*, RM 103, 1996, pp. 67-81
- Foucher 1965
L. Foucher, *La maison des Masques à Sousse*, Tunis 1965
- Franciosi 2013
V. Franciosi, *Il Doriforo di Pompei*, in V. Franciosi, P.G. Thémelis (a cura di), *Pompei/Messene. Il "Doriforo" e il suo contesto*, Napoli 2013, pp. 9-48
- Franzoni, Tempesta 1992
C. Franzoni, A. Tempesta, *Il Museo di Francesco Gualdi nella Roma del seicento tra raccolta privata ed esibizione pubblica*, BA 77, 1992, pp. 1-42
- Fregio di Telefo 1996
L'altare di Pergamo. Il fregio di Telefo, Catalogo della mostra (Roma, 5 ottobre 1996 - 15 gennaio 1997), Roma 1996
- Frel 1969
J. Frel, *Les sculpteurs attiques anonymes, 430-300*, Praze 1969
- Frel, Kingsley 1970
J. Frel, B.M. Kingsley, *Three Attic Sculpture Workshop of the Early Fourth Century B.C.*, GrRomByzSt 11, 1970, pp. 197-218
- Friedrichs 1868

- K. Friedrichs, *Bausteine zur Geschichte der griechisch-römischen Plastik*, Düsseldorf 1868
- Friedrichs, Wolters 1885
K. Friedrichs, P. Wolters, *Die Gipsabgüsse antiker Bildwerke in historischer Folge erklärt: Bausteine zur Geschichte der griechisch-römischen Plastik*, Berlin 1885
- Friesländer 1999
E. Friesländer, *Dancing Muses?*, Assaph 4, 1999, pp. 1-20
- Friesländer 2001
E. Friesländer, *The Mantel Dancer in the Hellenistic Period. The Glorification of the Himation*, Assaph 6, 2001, pp. 1-30
- Frischer 1982
B. Frischer, *The sculpted word: Epicureanism and philosophical recruitment in ancient Greece*, Berkeley 1982
- Fröhner 1870
W. Fröhner, *Notice de la sculpture antique du Musée du Louvre*, Paris 1870²
- Froning 1981
H. Froning, *Marmor-Schmuckreliefs mit griechischen Mythen im 1. Jh. v. Chr.: Untersuchungen zu Chronologie und Funktion*, Mainz 1981
- Frova 1986
A. Frova, *Temi mitologici nei rilievi romani della Cisalpina*, in *Scritti in onore di Graziella Massari Gaballo e di Umberto Tocchetti Pollini*, Milano 1986, pp. 173-193
- Fuchs 1959
W. Fuchs, *Die Vorbilder der neuattischen Reliefs*, Berlin 1959
- Fuchs 1961
W. Fuchs, *Attisches Weihrelief im Vatikan*, RM 68, 1961, pp. 167-181
- Fuchs 1962
W. Fuchs, *Attische Nymphenreliefs*, AM 77, 1962, pp. 242-249
- Fuchs 1963
W. Fuchs, *Der Schiffsfund von Mahdia*, Tübingen 1963
- Fuchs 1969
W. Fuchs, *Die Skulptur der Griechen*, München 1969
- Fuchs 1987
M. Fuchs, *Untersuchungen zur Ausstattung römischer Theater in Italien und den Westprovinzen des Imperium Romanum*, Mainz 1987
- Fuchs 1989
M. Fuchs, in P. Santoro (a cura di), *Caere, 2. Il teatro e il ciclo statuaria giulio-claudio*, Roma 1989, pp. 53-109
- Fuchs 1992
M. Fuchs, *Glyptothek München. Katalog der Skulpturen, VI. Römische Idealplastik*, München 1992
- Fullerton 1987
M.D. Fullerton, *Archaistic statuary of the hellenistic period*, AM 1987, pp. 259-278
- Fullerton 1990
M.D. Fullerton, *The archaistic style in Roman statuary* (Mnemosyne supplementum, 110), Leiden 1990
- Fullerton 1998
M.D. Fullerton, *Atticism, Classicism, and the Origin of Neo-Attic Sculpture*, in O. Palagia, W. Coulson (edd.), *Regional schools in Hellenistic sculpture*, Proceedings of an international conference held at the American School of Classical Studies at Athens, (March 15-17, 1996), Oxford 1998, pp. 93-99
- Furtwängler 1893
A. Furtwängler, *Meisterwerke der griechischen Plastik: kunstgeschichtliche Untersuchungen*, Leipzig-Berlin 1893
- Furtwängler 1896
A. Furtwängler, *Königliche Museen Berlin. Beschreibung der geschnittenen Steine im Antiquarium*, Berlin 1896

- Furtwängler 1900
A. Furtwängler, *Die antiken Gemmen: Geschichte der Steinschneidekunst im Klassischen Altertum*, Leipzig-Berlin 1900
- Furtwängler 1907
A. Furtwängler, *Illustrierter Katalog der Glyptothek König Ludwig's I. zu München*, München 1907
- Furtwängler 1910
A. Furtwängler, *Beschreibung der Glyptothek König Ludwig's I. zu München*, München 1910
- Gadbury 1992
L.M. Gadbury, *The Sanctuary of the Twelve Gods in the Agora: a revised view*, *Hesperia* 61, 1992, pp. 447-489
- Gagnebin 1972
B. Gagnebin, *Une source capitale pour la recherche a Genève: la Fondation Martin Bodmer*, Genava 20, 1972, pp. 5-54
- Galleria Colonna 1990
F. Carinci (a cura di), *Catalogo della Galleria Colonna in Roma: sculture*, Busto Arsizio 1990
- Galli 2002
M. Galli, *Die Lebenswelt eines Sophisten: Untersuchungen zu den Bauten und Stiftungen des Herodes Atticus*, Mainz 2002
- Gallozzi 1885
XXII. *Santa Maria di Capua Vetere - Nota dell'ispettore comm. G. Gallozzi*, *NSc*, 1885, p. 532
- Garcia y Bellido 1955
A. Garcia y Bellido, *Arte romano*, Madrid 1955
- Garcia y Garcya 2006
L. Garcia y Garcia, *Danni di guerra a Pompei. Una dolorosa vicenda quasi dimenticata: con numerose notizie sul "Museo Pompeiano" distrutto nel 1943*, Roma 2006
- Gargiulo 1825
R. Gargiulo, *Raccolta de monumenti più interessanti del Re. Museo Borbonico e di varie collezioni private pubblicati da Raffaele Gargiulo impiegato nel detto R.e Museo*, Napoli 1825
- Gasparini 2011
V. Gasparini, *Cronologia ed architettura dell'Iseo di Pompei : una proposta di schema verificabile*, *Vesuviana* 2011, pp. 67-88
- Gasparini 2013
V. Gasparini, *Staging Religion. Cultic Performances in (and Around) the Temple of Isis in Pompeii*, in N. Cusumanno, et alii (edd.), *Memory and religious experience in the Greco-Roman world*, Stuttgart 2013, pp. 185-211
- Gasparini 2014
V. Gasparini, *Les cultes isiaques et les pouvoirs locaux en Italie*, in L. Bricault, M.J. Versluys (edd.), *Power, Politics and the Cults of Isis*, Proceedings of the Vth International Conference of Isis Studies, (Boulogne-sur-Mer, October 13-15, 2011), Leiden-Boston 2014, pp. 260-299
- Gasparri 1972
C. Gasparri, *Il sarcofago romano del Museo di Villa Giulia*, *RendLinc* 27, 1972, pp. 95-137
- Gasparri 1980
C. Gasparri, *Materiali per servire allo studio del Museo Torlonia di scultura antica*, *MemLinc* 24, 1980, pp. 35-240
- Gasparri 1989
C. Gasparri, *Antichità nei "disegni esposti" agli Uffizi*, *Prospettiva* 53, 1989, pp. 338-343
- Gasparri 1989a
C. Gasparri, *Una officina di copisti in età medio-imperiale*, in S. Walker, A. Cameron (edd.), *The Greek renaissance in the Roman Empire: papers from the tenth British Museum Classical Colloquium*, London 1989, pp. 96-101
- Gasparri 1995

- C. Gasparri, *L'officina dei calchi di Baia. Sulla produzione copistica di età romana in area flegrea*, RM 102, 1995, pp. 173-187
- Gasparri 1999
C. Gasparri, *Nuove indagini nel foro di Cuma*, in Stefania Quilici Gigli (a cura di), *La forma della città e del territorio: esperienze metodologiche e risultati a confronto*, Atti dell'incontro di studio (S. Maria Capua Vetere 27-28 novembre 1998), Roma 1999, pp. 131-137
- Gasparri 2000
C. Gasparri, *L'Afrodite seduta tipo Agrippina-Olympia. Sulla produzione di sculture in Atene nel V sec. a.C.*, Prospettiva 100, 2000, pp. 3-8
- Gasparri 2004
C. Gasparri, *Imitatio urbis. Su un rilievo con armi nel Giardino inglese di Caserta*, in M. Fano Santi (a cura di), *Studi di archeologia in onore di Gustavo Traversari*, Roma 2004, pp. 407-415
- Gasparri 2005
C. Gasparri, *Il Palestrita di Koblanos. Uno scultore di Afrodizia a Sorrento*, in B. Brandt, V. Gassner, S. Ladstätter (Hrsg.), *Synergia. Festschrift für Friederich Krinzinger*, Vienna, 2005, p. 207-219
- Gasparri 2005-6
C. Gasparri, *Il Sofocle Lateranense: nuove considerazioni su un'officina di scultori di età medioimperiale*, RendPontAc 78, 2005-6, pp. 139-181
- Gasparri 2008
C. Gasparri, *La bottega dei gessi di Baia*, in *Museo Campi Flegrei* 2008, III, pp. 80-87
- Gasparri 2009
C. Gasparri (a cura di), *Le sculture Farnese, I. Le sculture ideali*, Napoli 2009
- Gasparri 2009a
C. Gasparri (a cura di), *Le sculture Farnese, II. I ritratti*, Napoli 2009
- Gasparri 2010
C. Gasparri (a cura di), *Le sculture Farnese, III. Le sculture delle Terme di Caracalla, rilievi e varia*, Napoli 2010
- Gasparri, Adamo Muscettola, Greco 2001
C. Gasparri, S. Adamo Muscettola, S. Greco, *Cuma. Il Foro. Campagne di scavo 1994, 1996-1997*, BA 39-40, 2001, pp. 44-58
- Gasparri, Greco 2007
C. Gasparri, G. Greco (a cura di), *Studi Cumani, 1. Cuma, il foro: scavi dell'Università di Napoli Federico II, 2000-2001 : atti della Giornata di Studi, Napoli, 22 giugno 2002*, Pozzuoli 2007
- Gasparri, Greco 2010
C. Gasparri, G. Greco, *Studi Cumani, 2. Cuma: indagini archeologiche e nuove scoperte*, Atti della giornata di studi (Napoli, 12 dicembre 2007), Pozzuoli 2010
- Gasparri, Guzzo 2005
C. Gasparri, P.G. Guzzo, *Tomba o palazzo? Ipotesi funzionali per i marmi dipinti da Ascoli Satriano*, RIASA 60, 2005, pp. 59-82
- Gasparri, Paris 2013
C. Gasparri, R. Paris (a cura di), *Palazzo Massimo alle terme. Le collezioni*, Milano 2013
- Gazda 2002
E.K. Gazda, *Beyond copying. Artistic originality and tradition*, in E.K. Gazda (a cura di), *The ancient art of Emulation: studies in artistic originality and tradition from the present to classical antiquity*, Ann Arbor 2002;
- Geffroy 1890
A. Geffroy, *L'Album de Pierre Jacques de Reims. Dessins inédits d'après les marbres antiques conservés à Rome au XVIe siècle*, Mél 10, 1890, p. 150-215
- Gentili 1974
G.V. Gentili, *Il fregio fidiaco dei Niobidi alla luce del nuovo frammento da Modena*, BdA 59, 1974, pp. 101-105
- Gentili 2009

- G.V. Gentili, *La grande e la piccola caccia*, in D. Alessi (a cura di), *Nel tempo degli dei. Le collezioni dei musei archeologici in Sicilia*, Palermo 2009, pp. 198-213
- Geominy 1984
W. Geominy, *Die Florentiner Niobiden*, Bonn 1984
- Geominy 1999
W. Geominy, *Zwischen Kennerschaft und Cliché: Römische Kopien und die Geschichte ihrer Bewertung*, in G. Vogt-Spira, B. Rommel (edd.), *Rezeption und Identität: Die kulturelle Auseinandersetzung Roms mit Griechenland als europäisches Paradigma*, Stuttgart 1999, pp. 38-58
- Gerhard 1836
E. Gerhard, *Berlin's antike Bildwerke*, Berlin 1836
- Gerhard, Panofka 1828
E. Gerhard, T. Panofka, *Neapels antike Bildwerke*, Berlin 1828
- Ghedini 2000
F. Ghedini, *Studi dell'immagine nel mondo romano. Presentazione*, Antenor 2, 2000, pp. 7-9
- Ghedini 2002
F. Ghedini, *Iconografia 2001: riflessioni sull'immagine*, in *Iconografia 2001: studi sull'immagine*, Atti del convegno (Padova, 30 maggio - 1 giugno 2001), Roma 2002, pp. 555-560
- Ghiron-Bistagne 1976
P. Ghiron-Bistagne, *Recherches sur les acteurs dans la Grèce antique*, Paris 1976
- Ghisellini 1999
E. Ghisellini, *Atene e la corte tolemaica: l'ara con dodektheon nel Museo Greco-Romano di Alessandria*, Roma 1999
- Gialanella 1993
C. Gialanella, *La topografia di Puteoli*, in F. Zevi (a cura di), *Puteoli*, Napoli 1993, pp. 73-98
- Gialanella 2008
C. Gialanella, *Pozzuoli*, in *Museo Campi Flegrei* 2008, II, pp. 8-13
- Gialanella 2010
C. Gialanella, *Appunti sulla topografia della colonia del 194 a.C. sul Rione Terra di Pozzuoli*, in *Dall'immagine alla storia* 2010, pp. 317-335
- Gialanella, Sampaolo 1980-81
C. Gialanella, V. Sampaolo, *Note sulla topografia di Puteoli*, Puteoli 4-5, 1980-81, pp. 133-161
- Gill 2001
D.W.J. Gill, *The Decision to build the Temple of Athena Nike (IG I² 35)*, *Historia* 50, pp. 257-278
- Giordano, Natale, Caprio 2003
A. Giordano, M. Natale, A. Caprio, *Terra di lavoro*, Napoli 2003
- Giraud 2003
D. Giraud, Νέες παρατηρήσεις στην οικοδομική σύνθεση της ζωφόρου του ναού της Αθηνάς Νίκης και του αρχαίου πώρινου ναΐσκου, in F. Mallouchou-Tufano (ed.), 5^η Διεθνής Συνάντηση για την Αποκατάσταση των Μνημείων Ακροπόλεως, (Πρακτικά Αθήνα, 4-6 Οκτωβρίου 2002), Athina 2003, pp. 335-352
- Giraud, Mamalougas 2003
D. Giraud, K. Mamalougas, Νέα συμπεράσματα σχετικά με τις διαστάσεις του ναού της Αθηνάς Νίκης, in F. Mallouchou-Tufano (ed.), 5^η Διεθνής Συνάντηση για την Αποκατάσταση των Μνημείων Ακροπόλεως, (Πρακτικά Αθήνα, 4-6 Οκτωβρίου 2002), Athina 2003, pp. 325-334
- Giuliano 1957
A. Giuliano, *Catalogo dei ritratti romani del Museo profano lateranense*, Città del Vaticano 1957
- Giuliano 1989

- A. Giuliano, *I Cammei della Collezione Medicea nel Museo Archeologico di Firenze*, Roma 1989
- Giuliani 1997
L. Giuliani, *Das älteste Sokrates-Bildnis. Ein physiognomisches Portrait wider die Physiognomiker*, in W. Schlink (Hrsg.), *Bildnisse: die europäische Tradition der Portraйтkunst*, Freiburg im Breisgau 1997, pp. 11-55
- Giustiniani, de Lictériis 1824
L. Giustiniani, L. de Lictériis, *Guida per lo Real Museo Borbonico*, Napoli 1824
- Gobbi 2008
A. Gobbi, *Il rilievo con scene di Muse dalla villa di Erode Attico a Lukku*, *Acme* 61, 2008, pp. 298-318
- Goethert 1972
F.W. Goethert, *Katalog der Antikensammlung des Prinzen Carl von Preussen im Schloss zu Klein-Glienicke bei Potsdam*, Mainz 1972
- Golda 1997
T.M. Golda, *Puteale und verwandte Monument. Eine Studie zum römischen Ausstattungsluxus*, Mainz 1997
- González Serrano 2004
P. González Serrano, *Copias y copistas: el neoaticismo*, in J. Blázquez Pérez, M. Pérez Ruiz (edd.), *Antonio García y Bellido. Miscelánea*, Madrid 2004, pp. 241-261
- Goodchild 1971
R.G. Goodchild, *Kyrene und Apollonia*, Zürich 1971
- Gorrini 2008
M. Gorrini, *"Familiengruppe" con Arsinoe III Philopator*, *NumAntCl* 37, pp. 163-190
- Göthert 1999
K.-P. Göthert, *Repliken der "Florentiner Niobiden" aus den Barbarathermen in Trier*, *ArchKorrBl* 30, 2000, pp. 437-444
- Götte 1984
H.R. Götte, *Corona spicea, Corona civica und Adler. Bemerkungen zu drei römischen Dreifussbasen*, *AA* 1984, pp. 573-589
- Götte 2007
H.R. Götte, *"Choregic" and victory monuments of the tribal Panathenaic contests*, in O. Palagia, Choremé-Spetsiere (edd.), *The Panathenaic games*, Proceedings of an international conference held at the University of Athens, May 11-12, 2004, Oxford 2007, pp. 117-126
- Götte 2007
H.R. Götte, *Choregic Monuments and the Athenian Democracy*, in P. Wilson (ed.), *The Greek Theatre and Festivals*, Oxford 2007, pp. 122-149
- Götze 1938
H. Götze, *Die attischen Dreifigurenreliefs*, *RM* 53, pp. 189-280
- Gramiccia 2004
A. Gramiccia, *Il colori del bianco: policromia nella scultura antica*, Roma 2004
- Grassigli 1999
G.L. Grassigli, *La scena domestica e il suo immaginario. I temi figurati nei mosaici della Cisalpina*, Perugia 1999
- Grassinger 1991
D. Grassinger, *Römische Marmorkratere*, Mainz 1991
- Grassinger 1994
D. Grassinger, *Antike Marmorskulpturen auf Schloss Broadlands (Hampshire)* (CSIR, Great Britain 3, 4), Mainz 1994
- Grassinger 1997
D. Grassinger, *Jason und Kreusa? Zur Deutung der Szene des Silbercalathus aus Wardt-Lüttingen*, in H.-H. von Prittwitz und Gaffron, H. Mielsch (Hrsg.), *Das Haus lacht vor Silber. Die Bronzeplatte von Bizerta und das römische Tafelgeschirr*, Ausstellungskatalog (Bonn, 10. Oktober - 30. Dezember 1997), Bonn 1997, pp. 125-138
- Grassinger, Pinto, Scholl 2008

- D. Grassinger, T. de Oliveira Pinto, A. Scholl (Hrsg.), *Die Rückkehr der Götter. Berlins verborgener Olymp*, Ausstellungskatalog (Pergamonmuseum Berlin, 27.11.2008 - 5.7.2009), Regensburg 2008
- Greci in Occidente* 1996
I Greci in Occidente. La Magna Grecia nelle collezioni del Museo Archeologico di Napoli, Catalogo della mostra (Napoli, 1996), Napoli 1996
- Greco* 2010
 E. Greco (a cura di), *Topografia di Atene: sviluppo urbano e monumenti dalle origini al III sec. d.C. Tomo 1: Acropoli, Areopago, tra Acropoli e Pnice*, Atene-Paestum 2010
- Greco* 2011
 E. Greco (a cura di), *Topografia di Atene: sviluppo urbano e monumenti dalle origini al III sec. d.C. Tomo 2: Colline sud-occidentali - Valle dell'Ilisso*, Atene-Paestum 2011
- Green* 1982
 J.R. Green, *Dedications of Masks*, RA, 1982, pp. 237-248
- Green, Handley* 1995
 R. Green, E. Handley, *Images of the Greek Theatre*, London 1995
- Grenier* 1977
 J.-C. Grenier, *Anubis alexandrin et romain*, Leiden 1977
- Grimal* 1990
 P. Grimal, *I giardini di Roma antica*, Milano 1990
- Guattani* 1785
 G.A. Guattani, *Monumenti antichi inediti*, Roma 1785
- Guerrini* 1989
 L. Guerrini, *Il rilievo Chigi al Museo nazionale archeologico di Siena*, ArchCl 41, 1989, pp. 1-25
- Guida* 1969
 P. Guida, *Il restauro della chiesa e l'isolamento del campanile del complesso monumentale di S. Maria Maggiore alla Pietrasanta in Napoli*, AttiAcPontan 18, 1969, pp. 125-170
- Guidobaldi* 2006
 M.P. Guidobaldi, *La casa del rilievo di Telefo: considerazioni sulla storia edilizia di una domus aristocratica ercolanese*, Ostraka 15, 2006, pp. 31-47
- Guidobaldi* 2008
 M.P. Guidobaldi, *L'Area Sacra Suburbana*, in *Mostra Ercolano* 2008, pp. 54-61
- Guidobaldi* 2009
 M.P. Guidobaldi, *Notiziario. Ufficio Scavi di Ercolano*, RStPomp, 20, 2009, pp. 139-142
- Guidobaldi* 2013
 M.P. Guidobaldi, *Villa Sora*, in *Città vesuviane* 2013, pp. 137-141
- Guidobaldi* 2015
 M.P. Guidobaldi, *Villa Breglia e Villa Sora di Torre del Greco: problemi e prospettive*, Newsletter di Archeologia CISA 6, 2015, pp. 107-128
- Guidobaldi, Camodeca, Balasco* 2008
 M.P. Guidobaldi, G. Camodeca, A. Balasco, *Il Tempio di Venere nell'Area Sacra di Ercolano: anastilosi e ricostruzione dell'epigrafe dedicatoria*, in P.G. Guzzo, M.P. Guidobaldi (a cura di), *Nuove ricerche archeologiche nell'area vesuviana (scavi 2003-2006)*, Roma 2008, pp. 560-564
- Guidobaldi, Camodeca, Balasco* 2008-9
 M.P. Guidobaldi, G. Camodeca, A. Balasco, *Il tempio di Venere ad Ercolano*, RendPontAcc 81, 2008-9, pp. 39-107
- Guidobaldi, Esposito* 2012
 M.P. Guidobaldi, D. Esposito, *Ercolano: colori da una città sepolta*, San Giovanni Lupatoto 2012
- Guidobaldi, Esposito, Formisano* 2009
 M.P. Guidobaldi, D. Esposito, E. Formisano, *L'Insula I, l'Insula nord-occidentale e la Villa dei Papiri di Ercolano: una sintesi delle*

- conoscenze alla luce delle recenti indagini archeologiche, *Vesuviana* 1, 2009, pp. 43-180
- Guidobaldi, Guzzo 2010
M.P. Guidobaldi P.G. Guzzo, *Un nuovo rilievo da Ercolano*, *CronErcol* 40, 2010, 251-260
- Günther, Ippel 1921
R. Günther, A. Ippel, *Die Denkmäler des Pelizaeus-Museum zu Hildesheim*, Berlin 1921
- Güntner 1994
G. Güntner, *Göttervereine und Götterversammlungen auf attischen Weihreliefs: Untersuchungen zur Typologie und Bedeutung*, Würzburg 1994
- Habetzeder 2012
J. Habetzeder, *Dancing with decorum. The eclectic usage of kalathiskos dancers and pyrrhic dancers in Roman visual culture*, in J. Habetzeder, *Evading greek models: three studies on Roman visual culture*, Stockholm 2012, pp. 3-45
- Hackländer 1996
N. Hackländer, *Der archaistische Dionysos: eine archäologische Untersuchung zur Bedeutung archaistischer Kunst in hellenistischer und römischer Zeit*, Frankfurt 1996
- Hadrawa 1793
N. Hadrawa, *Ragguagli di vari scavi, e scoperte di antichità fatte nell'isola di Capri*, Napoli 1793
- Hafner 1961
G. Hafner, *Geschichte der griechischen Kunst*, Zürich 1961
- Hallett 2005
Ch.H. Hallett, *Emulation versus replication: redefining Roman copying*, *JRA* 18, 2005, pp. 419-435
- Hamiaux 1998
M. Hamiaux, *Musée du Louvre. Les Sculptures Grecques, II. La Période hellénistique (IIIe-Ier siècles avant J.-C.)*, Paris 1998
- Hanfmann 1951
G.M.A. Hanfmann, *The Season Sarcophagus in Dumbarton Oaks* (Dumbarton Oaks Studies, 2, 1), Cambridge 1951
- Hanfmann 1966
G.M.A. Hanfmann, *A Hellenistic Landscape Relief*, *AJA* 70, 1966, pp. 371-373
- Hanfmann, Moore 1969-70
G.M.A. Hanfmann, C.B. Moore, *Hermes and Dionysus. A Neo-Attic Relief*, Fogg Art Museum. Acquisitions 1969, 1969-70, pp. 41-49
- Harrison 1964
E.B. Harrison, *Hesperides and Heroes: a note on Three-figures reliefs*, *Hesperia* 33, 1964, pp. 76-82
- Harrison 1965
E.B. Harrison, *The Athenian Agora, XI. Archaic and archaistic sculpture*, Princeton 1965
- Harrison 1977
E.B. Harrison, *Alcámenes sculptures for the Hephaisteion: Part II, The base*, *AJA* 81, 1977, pp. 265-287
- Harrison 2002
E.B. Harrison, *The aged Pelias in the Erechtheion Frieze and the meaning of the three-figure Reliefs*, A.J. Clark, J. Gaunt, B. Gilman (edd.), *Esseys in honor of Dietrich von Bothmer*, Amsterdam 2002, pp. 137-146
- Hartmann 1979
J.B. Hartmann, *Antike Motive bei Thorvaldsen: Studien zur Antikenrezeption des Klassizismus*, Tübingen 1979
- Hartnett 2008
J. Hartnett, *Fountains at Herculaneum: Sacred History, Topography and Civic Identity*, *RStPomp* 19, 2008, pp. 77-89
- Haüber 1986
C. Haüber, *I vecchi ritrovamenti prima del*

1870. *I nuovi ritrovamenti dopo il 1870*, in M. Cima, E. La Rocca (a cura di), *Le tranquille dimore degli dei: la residenza imperiale degli Horti Lamiani*, Catalogo della mostra (Roma, maggio-settembre 1986), Venezia 1986, pp. 167-200
- Hauser 1889
F. Hauser, *Die neuattischen Reliefs*, Stuttgart 1889
- Hauser 1903
F. Hauser, *Disiecta membra neuattischer Reliefs*, *ÖJh* 6, 1903, pp. 79-107
- Hauser 1913
F. Hauser, *Ein neues Fragment des Mediceischen Kraters*, *ÖJh* 16, 1913, pp. 33-57
- Hausmann 1959
U. Hausmann, *Hellenistische Reliefbecher aus attischen und böotischen Werkstätten*, Stuttgart 1959
- Hausmann 1960
U. Hausmann, *Griechische Weihreliefs*, Berlin 1960
- Havelock 1964
C.M. Havelock, *Archaistic reliefs of the hellenistic period*, *AJA* 68, 1964, pp. 43-58
- Heberdey 1922-24
Heberdey, *Die Komposition der Reliefs an der Balustrade der Athena Nike*, *ÖJh* 21-22, 1922-24, pp. 1-82
- Hedreen 1996
G. Hedreen, *Image, text, and story in the recovery of Helen*, *CIAnt* 15, 1996, pp. 152-184
- Heilmeyer 2009
W.D. Heilmeyer, *Macht im Marmor: Die augusteische Architektur in Rom*, in *2000 Jahre Varusschlacht: imperium*, Stuttgart 2009, pp. 114-121
- Heinemann 2011
A. Heinemann, *Ein dekorativer Gott? Bilder für Dionysos zwischen griechischer Votivpraxis und römischem Decorum*, R. Schlesier (ed.), *A Different God? Dionysos and Ancient Polytheism*, Berlin 2011, pp. 391-412
- Helbig 1865
W. Helbig, *Scavi di Calvi*, *BdI* 1865, pp. 41-42
- Helbig⁴ I-IV
W. Helbig, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*⁴, I-IV, Tübingen 1963-1972
- Hellmann 1987
M.C. Hellmann, *Lampes antiques de la Bibliothèque Nationale, II. Fondes général: lampes pré-romaines et romaines*, Paris 1987
- Hekler 1929
A. Hekler, *Die Sammlung antiker Skulpturen. Die antiken Skulpturen im Ungarischen Nationalmuseum und im Budapester Privatbesitz*, Wien 1929
- Hekster, Rich 2006
O. Hekster, J. Rich, *Octavian and the Thunderbolt: the Temple of Apollo Palatinus and Roman Traditions of Temple Building*, *The Classical Quarterly* 6, 2006, pp. 149-168
- Herdejürgen 1997
H. Herdejürgen, *Antike und moderne Reliefs in der Villa Borghese*, *AA*, 1997, pp. 479-503
- Heres 1996
H. Heres, *Il mito di Telefo a Pergamo*, in *Fregio di Telefo* 1996, pp. 85-106
- Hermann 1925
F. Hermann, *Verzeichnis der antiken original Bildwerke der Staatlichen Skulptursammlung zu Dresden*, Berlin-Dresden 1925
- Hermann 1961
W. Hermann, *Römische Götteraltäre*, Kallmünz 1961
- Herrmann 1987
H.-V. Herrmann, *Die Olympia-Skulpturen*, Darmstadt 1987

- Hess 1955
J. Hess, *Amaduzzi und Jenkins in Villa Giulia*, English miscellany 6, pp. 175-204
- Hess 2011
G.A. Hess, *The Hadrianic Tondi on the Arch of Costantine: New Perspectives on the Eastern Paradigms*, Diss. of Pennsylvania State University 2011
- Heydemann 1872
H. Heydemann, *Die Vasensammlungen des Museo Nazionale zu Neapel*, Berlin 1872
- Hiesel 1967
G. Hiesel, *Samische Steingeräte*, Hamburg 1967
- Hiesinger 1975
U.W. Hiesinger, *Portraits of Nero*, AJA 79, 1975, pp. 113-124
- Higgins 1986
R.A. Higgins, *Tanagra and the figurines*, London 1986
- Himmelmann 1990
N. Himmelmann, *Ideale Nacktheit in der griechischen Kunst*, Berlin-New York 1990
- Himmelmann 1994
N. Himmelmann, *Realistische Themen in der griechischen Kunst der archaischen und classischen Zeit*, Berlin-New York 1994
- Himmelmann 1994a
N. Himmelmann, *Mahdia und Antikythera*, in *Wrack* 1994, pp. 849-855
- Himmelmann 1996
N. Himmelmann, *Spendende Götter*, in N. Himmelmann, *Minima Archaeologica*. Utopie und Wirklichkeit der Antike, Mainz 1996, pp. 54-61
- Himmelmann 1997
N. Himmelmann, *Tieropfer in griechischen Kunst*, Opladen 1997
- Himmelmann-Wildschutz 1957
N. Himmelmann-Wildschutz, *Theoleptos*, Marburg-Lahn 1957
- Hirt 1805-16
A. Hirt, *Bilderbuch für Mythologie, Archäologie und Kunst*, I-II, Berlin 1805-16
- Hoffmann 1970
H. Hoffmann, *Ten Centuries that Shaped the West. Greek and Roman Art in Texas Collections*, Houston 1970
- Hofkers-Brukker 1967
C. Hofkers-Brukker, *Vermutete Werke des Paionios*, BABESCH 42, 1967, pp. 10-71
- Hölbl 1993
G. Hölbl, *Aussagen zur ägyptischen Religion in den Zenonpapyri*, PLup 2, 1993, pp. 7-36
- Hölscher 1984
T. Hölscher, *Actium und Salamis*, JdI 99, 1984, pp. 187-214
- Hölscher 1988
T. Hölscher, *Historische Reliefs*, in M. Hofter (Hrsg.), *Augustus und die verlorene Republik*, Catalogo della mostra (Berlin 1988), Mainz 1988, pp. 351-400
- Hölscher 1994
T. Hölscher, *Azio e Salamina*, in T. Hölscher, *Monumenti statali e pubblico*, Roma 1994, pp. 174-198
- Hölscher 1997
T. Hölscher, *Ritual und Bildsprache: zur Deutung der Reliefs an der Brüstung um das Heiligtum der Athena Nike in Athen*, AM 112, 1997, pp. 143-166
- Holtzmann 1994
B. Holtzmann, *La sculpture de Thasos. Corpus des Reliefs, I. Reliefs à thème divin*, Athènes-Paris, 1994.
- Homo faber 1999
A. Ciarallo, E. de Carolis (a cura di), *Homo faber: natura, scienza e tecnica nell' antica Pompei*, Catalogo della mostra, (Napoli, 27 marzo - 18 luglio 1999), Milano 1999
- Homolle 1892

- T. Homolle, *Deux bas-reliefs néo-attiques du Musée de Lisbonne*, BCH 16, 1892
- Hornbostel 1973
W. Hornbostel, *Sarapis. Studien zur Überlieferungsgeschichte, der Erscheinungsformen und Wandlungen der Gestalt eines Gottes*, Leiden 1973
- Horti romani* 1998
M. Cima, E. La Rocca (a cura di), *Horti romani*, Atti del Convegno Internazionale, (Roma 4-6 maggio 1995), Roma 1998
- Hübner 1988
G. Hübner, *Archaistische Darstellungen in der pergamenischen Appliqué-Ware*, in Akten des XIII. Internationalen Kongresses für Klassische Archäologie, Berlin 1988
- Hübner 1993
G. Hübner, *Die Applikenkeramik von Pergamon. Eine Bildersprache im Dienst des Herrscherkultes*, Berlin 1993
- Hughes 2014
L.A. Hughes, *Sculpting Theatrical Performance at Pompeii's Casa degli Amorini Dorati* (VI, 16, 4), *Logeion* 4, 2014, pp. 227-247
- Hundsatz 1987
B. Hundsatz, *Das dionysische Schmuckrelief*, München 1987
- Jacob-Felsch 1969
M. Jacob-Felsch, *Die Entwicklung griechischer Statuenbasen und die Aufstellung der Statuen*, Waldsassen 1969
- Jacobsen 1907
C. Jacobsen, *Billedtavler til Kataloget overantike Kunstvaerker*, København 1907
- Jacquemin 1985
A. Jacquemin, *Note sur la frise due théâtre de Delphes*, BCH 109, 1985, pp. 585-587
- Jacquemin 1999
A. Jacquemin, *Offrandes monumentales à Delphes*, Athènes-Paris 1999
- Jahn 1847
O. Jahn, *Archologische Beiträge*, Berlin 1847
- Jahn 1873
O. Jahn, *Griechische Bilderchroniken*, Bonn 1873
- Jameson 1965
M.H. Jameson, *Notes on the Sacrificial Calendar from Erchia*, BCH 89, pp. 154-172
- Jameson 1994
M.H. Jameson, *The Ritual of the Athena Nike Parapet*, in R. Osborne, S. Hornblower (edd.), *Ritual, finance, politics: Athenian democratic accounts presented to David Lewis*, Oxford 1994, pp. 307-324
- Jameson 2014
M.H. Jameson, *Cults and Rites in Ancient Greece. Essays on Religion and Society*, Cambridge 2014
- Jashemski 1979
W.F. Jashemski, *The gardens of Pompeii, Herculaneum and the villas destroyed by Vesuvius*, New Rochelle 1979
- Jashemski 1993
W.F. Jashemski, *The gardens of Pompeii, Herculaneum and the villas destroyed by Vesuvius*, 2. Appendices, New Rochelle 1993
- Jeammet 2003
V. Jeammet, *Quelques particularités de la production des pleureuses canosines en terre cuite*, RA, 2003, pp. 255-292
- Jeammet 2007
V. Jeammet, *Tanagras: de l'objet de collection à l'objet archéologique*, Paris 2007
- Jeammet 2010
V. Jeammet (ed.), *Tanagras. Figurines for life and eternity: the Musée du Louvre's collection of Greek figurines*, Valencia 2010
- Jenkins 1994
I. Jenkins, *The Parthenon Frieze*, London 1994
- Jenkins 1997

- I. Jenkins, *Il "vaso Jenkins" prima del restauro*, in Wilson, Bignamini 1997, p. 278, n. 227
- Jenkins 1997a
I. Jenkins, *La vera da pozzo Townley*, in Wilson, Bignamini 1997, p. 267, n. 224
- Jenkins 2003
I. Jenkins, *Cnidus*, *AnatA* 9, 2003, pp. 15-17
- Jenkins 2006
I. Jenkins, *The relief of the dancing Nymphs from a Nymphaeum at Knidos*, in M. Şahin, H. Mert (Hrsg.), *Festschrift für Ramazan Özgan*, Istanbul 2006, pp. 181-91
- Jenkins, Sloan 1996
I. Jenkins, K. Sloan, *Vases & volcanoes: Sir William Hamilton and his collection*, London 1996
- Jongste 1992
P.F.B. Jongste, *The twelve labours of Hercules on Roman sarcophagi*, Rome 1992
- Joyce 1997
L.B. Joyce, *Maenads and Bacchantes: images of female ecstasy in Greek and Roman art*, Ann Arbor 1997
- Junghölter 1989
U. Junghölter, *Zur Komposition der Lagina-Friese und zur Deutung des Nordfrieses*, Frankfurt 1989
- Jüthner 1965
J. Jüthner, *Die athletischen Leibesübungen der Griechen*, I, 1965
- Kabus-Jahn 1963
R. Kabus-Jahn, *Studien zu Frauenfiguren des vierten Jahrhunderts vor Christus*, Darmstadt 1963
- Kader 2006
I. Kader (Hrsg.), *Penelope rekonstruiert. Geschichte und Deutung einer Frauenfigur*, München 2006
- Kahil 1955
L.B. Ghali Kahil, *Les enlèvements et le retour d'Hélène dans les textes et les documents figurés* (Travaux et mémoires, École française d'Athènes, 10), Paris 1955
- Kalinka 1906
E. Kalinka, *Antike Denkmäler in Bulgarien*, Wien 1906
- Kalogeropoulos 2003
K. Kalogeropoulos, *Die Botschaft der Nikebalustrade*, *AM* 118, 2003, pp. 281-315
- Kaltsas 2002
N. Kaltsas, *Sculpture in the National Archaeological Museum, Athens*, Los Angeles 2002
- Kampen 1979
N.B. Kampen, *Observations on the ancient use of Spada Reliefs*, *AntCl* 48 1979, pp. 583-600
- Karouzou 1969
S. Karouzou, *Archäologisches Nationalmuseum. Antike Skulpture. Beschreibender Katalog*, Athen 1969
- Karouzou 1979
S. Karousou, *Bemalte attische Weihreliefs*, in G. Kopcke, M.B. Moore (edd.), *Studies in classical art and archaeology: a tribute to Peter Heinrich von Blanckenhagen*, New York 1979, pp. 111-116
- Kaschnitz Weinberg 1936
G. Kaschnitz Weinberg, *Sculpture del Magazzino del Museo Vaticano*, Città del Vaticano 1936
- Katalog Dresden 2011
K. Knoll, C. Vorster, M. Woelk (Hrsg.) *Skulpturensammlung, Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Katalog der antiken Bildwerke II. Idealskulptur der römischen Kaiserzeit*, 1-2, München 2011
- Kater Sibbes 1973
G.J.F. Kater Sibbes, *A Preliminary Catalogue of Sarapis Monuments*, Leiden 1973
- Kawkabani 2003

- I. Kawkabani, *La Pseudo-Tribune d'Echmoun d'après un témoignage oculaire*, *Archaeology and History in Lebanon* 18, 2003, pp. 120-128
- Keil 1929
J. Keil, *XIV vorläufiger Bericht über die Ausgrabungen in Ephesos*, *ÖJh* 25, 1929, cc. 21-33
- Kekulé 1870
R. Kekulé von Stradonitz, *Die Gruppe des Künstlers Menelaos*, Leipzig 1870
- Kekulé 1872
R. Kekulé von Stradonitz, *Das akademische Kunstmuseum zu Bonn*,
- Kekulé 1881
R. Kekulé von Stradonitz (Hrsg.), *Die Reliefs an der Balustrade der Athena Nike*, Stuttgart 1881
- Kekulé 1908
R. Kekulé von Stradonitz, *Die Bildnisse des Sokrates*, Abh. Preuss. Ak. Wiss. Berlin 1, 1908, pp. 1-58
- Kell 1988
K. Kell, *Formuntersuchungen zu spät- und nachhellenistischen Gruppen*, Saarbrücken 1988
- Kemp-Lindemann 1975
D. Kemp-Lindemann, *Darstellungen des Achilleus in griechischer und römischer Kunst*, Bern 1975
- Kistler 2009
E. Kistler, *Funktionalisierte Keltenbilder: die Indienstnahme der Kelten zur Vermittlung von Normen und Werten in der hellenistischen Welt*, Berlin 2009
- Klein 1921
W. Klein, *Vom antiken Rokoko*, Wien 1921
- Kleiner 1942
G. Kleiner, *Tanagrafiguren: Untersuchungen zur hellenistischen Kunst und Geschichte*, Berlin 1942
- Klementa 1993
S. Klementa, *Gelagerte Flußgötter des Späthellenismus und der frühen Kaiserzeit*, Köln 1993
- Knauf-Museum 2005
Knauf-Museum Iphofen: Reliefsammlung der grossen Kulturepochen, Dettelbach 2005
- Knell 1990
H. Knell, *Mythos und Polis: Bildprogramme griechischer Bauskulptur*, Darmstadt 1990
- Kockel 1983
V. Kockel, *Die Grabbauten vor dem Herkulaner Tor in Pompeji*, Mainz 1983
- Kockel 1985
V. Kockel, *Archäologische Funde und Forschungen in den Vesuvstädten I*, AA, 1985, pp. 494-571
- Koch 1993
L. Koch, *Die Sitzstatuetten des Antisthenes und Pittakos aus Pompeji*, AA 1993, pp. 263-269
- Köhler 1996
J. Köhler, *Pompai. Untersuchungen zur hellenistischen Festkultur*, Frankfurt am Main 1996
- Kokkorou-Alevra 2001
G. Kokkorou-Alevra, *Δραστηριότητες των αττικών εργαστηρίων γλυπτικής την εποχή της ρωμαιοκρατίας*, in *Καλλιστευμα. Μελέτες προς τιμήν της Όλγας Τζάχου-Αλεξανδρή*, Athina 2001, pp. 319-348
- Korres 2008
M. Korres, *Architettura classica ateniese*, in *Atene e la Magna Grecia. Dall'età arcaica all'Ellenismo*, Atti del quarantasettesimo Convegno di studi sulla Magna Grecia (Taranto, 27 - 30 settembre 2007), Taranto 2008, pp. 17-46
- Kosmopoulou 1998
A. Kosmopoulou, *The Relief Base of Atarbos, Akropolis Museum 1338*, in K. Hartswick, M. Sturgeon (edd.), *Stephanos. Studies in Honor of Brunilde Sismondo Ridgway*, Philadelphia 1998, pp. 163-172

- Kosmopoulou 2002
A. Kosmopoulou, *The iconography of sculptured statue bases in the archaic and classical periods*, Madison 2002
- Koortbojian 1993
M. Koortbojian, *Fra Giovanni Giocondo and his Epigraphic Methods: Notes on Biblioteca Marciana*, KölnJb 26, 1993, pp. 49-55
- Kratzmüller 2009
B. Kratzmüller, *The Sky as hippodromos - Agonistic Motives within Astral Representations*, in J.H. Oakley, O. Palagia (edd.), *Athenian Potters and Painters*, II, Oxford 2009, pp. 108-115
- Kraus 1952
T. Kraus, *Zum Neapeler Relief mit Paris und Helena*, MDI 5, 1952, pp. 141-148
- Kraus 1960
T. Kraus, *Hekate Studien zu Wesen und Bild der Göttin in Kleinasien und Griechenland*, Heidelberg 1960
- Kraus, Matt 1973
T. Kraus, V. Matt, *Pompeji und Herculaneum: Antlitz und Schicksal zweier antike Städte*, Köln 1973
- Krüger 1901
E. Krüger, *Reliefbild eines Dichters*, AM 26, 1901, pp. 126-142
- Krumeich, Pechstein, Seidensticker 1999
R. Krumeich, N. Pechstein, B. Seidensticker, *Das griechische Satyrspiel*, Darmstadt 1999
- Kruse-Bertoldt 1975
V. Kruse-Bertoldt, *Kopienkritische Untersuchungen zu den Porträts des Epikur, Metrodor und Hermarch*, Diss. Göttingen 1975
- Kunze 1950
E. Kunze, *Archaische Schildbänder. Ein Beitrag zur frühgriechischen Bildgeschichte und Sagenüberlieferung* (Olympische Forschungen, 2), Berlin 1950
- Kunze 2002
C. Kunze, *Zum Greifen nah. Stilphänomene in der hellenistischen Skulptur und ihre inhaltliche Interpretation*, München 2002
- Künzl 1968
E. Künzl, *Frühhellenistische Gruppen*, Köln 1968
- Künzl 1979
E. Künzl, *Le argenterie*, in F. Zevi (a cura di), *Pompei 79*, Napoli 1979, pp. 211-228
- Kusch 1960
E. Kusch, *Herculaneum*, Nürnberg 1960
- Kyle 1992
D.G. Kyle, *The Panathenaic Games: Sacred and Civic Athletics*, in Neils 1992, pp. 77-101
- Kyle 2015
D.G. Kyle, *Sport and Spectacle in Ancient World*, Malden-Oxford 2015
- Kyrieleis 1969
H. Kyrieleis, *Throne und Klinen: Studien zur Formgeschichte altorientalischer und griechischer Sitz- und Liegemöbel vorhellenistischer Zeit*, Berlin 1969
- Kyrieleis 1975
H. Kyrieleis, *Bildnisse der Ptolemäer*, Berlin 1975
- Kyrieleis 2012-13
H. Kyrieleis, *Pelops, Herakles, Theseus: Zur Interpretation der Skulpturen des Zeustempels von Olympia*, JdI 127-128, 2012-13, pp. 51-124
- Iacopi 1974
I. Iacopi, *L'antiquarium forense* (Itinerari dei musei, gallerie e monumenti d'Italia, 112), Roma 1974
- Iasiello 2003
I. Iasiello, *Il collezionismo di antichità nella Napoli dei Viceré*, Napoli 2003
- Iasiello 2011
I. Iasiello, *Il giovane Helbig nel contesto del mercato. Il commercio delle antichità tra*

- Campania e Roma*, S. Öрма e K. Sandberg (a cura di), *Wolfgang Helbig e la scienza dell'antichità del suo tempo*, Atti del Convegno Internazionale in occasione del 170° compleanno di Wolfgang Helbig, (Institutum Romanum Finlandiae 2 febbraio 2009), Roma 2011, pp. 23-50
- Iasiello 2011a
I. Iasiello, *Napoli da Capitale a periferia: archeologia e mercato antiquario in Campania nella seconda metà dell'Ottocento*, Diss. di Dottorato in Scienze Archeologiche e Storico-Artistiche, Università degli Studi di Napoli Federico II, Ciclo XXIII, Napoli 2011
- Interdonato 2013
E. Interdonato, *L'Asklepieion di Kos: archeologia del culto*, Roma 2013
- Ippel 1937
A. Ippel, *Guss und Treibarbeit in Silber*, Berlin 1937
- Isler 1970
H.P. Isler, *Acheloos. Eine Monographie*, Bern 1970
- Isler-Kerényi 2001
C. Isler-Kerényi, *Dionysos nella Grecia arcaica: il contributo delle immagini*, Roma 2001
- Isler, Mango, Stähli 1999
H.P. Isler, E. Mango, A. Stähli, *Drei Bildnisse*, Zurich 1999
- Lafon 1981
X. Lafon, *A propos des villas de la zone de Sperlonga. Les origines et le développement de la villa maritima sur le littoral tyrrhénien à l'époque républicaine*, MEFRA 93, 1981, pp. 297-353
- Lafon 2001
X. Lafon, *Villa maritima: recherches sur les villas littorales de l'Italie Romaine (IIIe siècle av. J.-C. / IIIe siècle ap. J.-C.)*, Paris 2001
- Lalonde 2006
G.V. Lalonde, *Horos Dios: An Athenian shrine and cult of Zeus*, Leiden 2006
- Landwehr 1984
C. Landwehr, *Capolavori greci in calchi romani. Il rinvenimento di Baia e la tecnica degli antichi copisti*, Napoli 1984
- Landwehr 1985
C. Landwehr, *Die antiken Gipsabgüsse aus Baiae: griechische Bronzestatuen in Abgüssen römischer Zeit*, Berlin 1985
- Landwehr 2008
C. Landwehr, *I calchi in gesso di Baia e l'importanza delle copie romane*, in *Museo Campi Flegrei*, III, pp. 91-115
- Lang 2006-7
J. Lang, *Exempla römischen Wohnluxus': zu einigen löwenköpfigen Tischfüßen in der Antikengalerie Gustav III. in Stockholm*, OpRom 31/32, 2006-7, pp. 167-188
- Langenfass-Vuduroglu 1973
F. Langenfass-Vuduroglu, *Mensch und Pferd auf griechischen Grab- und Votivstein*, Diss. München 1973
- Lang 2012
J. Lang, *Mit Wissen geschmückt? Zur bildlichen Rezeption griechischer Dichter und Denker in der römischen Lebenswelt*, Wiesbaden 2012
- Langlotz 1977
E. Langlotz, *Das Hesperiden-Relief Albani*, in A. Lippold, N. Himmelmann (Hrsg.), *Bonner Festgaben Johannes Straub zum 65. Geburtstag am 18. Oktober 1977*, Bonn 1977, pp. 91-112
- Lapatin 2011
K. Lapatin, *Representing Zeus*, in *Zeus at Olympia* 2011, pp. 79-108
- La Rada 1883
J. De Dios de La Rada y Delgado, *Catálogo del Museo Arqueológico Nacional*, Madrid 1883
- La Rocca 1984

- E. La Rocca, *Philiskos a Roma: una testa di Musa dal tempio di Apollo Sosiano*, in Bonacasa, Di Vita 1984, pp. 629-643
- La Rocca 2004
E. La Rocca, s.v. *Philiskos*, in *Künstlerlexikon der Antike*, 2, München-Leipzig 2004, p. 242
- La Rocca 2006
E. La Rocca, *Dalle Camene alle Muse: il canto come strumento di trionfo*, in *Musa pensosa* 2006, pp. 99-134
- Larson 2001
J. Larson, *Greek Nymphs: Myth, Cult, Lore*, Oxford 2001
- Latini 1995
A. Latini, *Eracle Epitrapezio*, in *Mostra Lisippo* 1995, pp. 140-147
- Latte 1913
K. Latte, *De Saltationibus Graecorum capita quinque*, Giessen 1913
- Laubscher 1960
H.P. Laubscher, *Hellenistische Tempelkultbilde*, Maschinenschr. Diss. Heidelberg 1960
- Laufer 1978
E. Laufer, *Neue Studien zu den Reliefs am Phaidros-Bema im Dyonisos-Theater zu Athen*, Graz 1978
- Laurenzi 1939
L. Laurenzi, *Rilievi e statue d'arte Rodia*, RM 54, 1939, pp. 42-65
- Lavagne 2006
H. Lavagne, *Une danseuse de calathiscos sur un oscillum néo-attique du nord de la Gaule*, CRAI 150, 2006, pp. 1067-1107
- Lawler 1962
L.B. Lawler, *Terpsichore. The Story of the Dance in Ancient Greece*, London 1962
- Lawler 1964
L.B. Lawler, *The Dance in Ancient Greece*, London 1964
- Lawrence 1927
A.W. Lawrence, *Later Greek Sculpture and its influence on East and West*, London 1927
- Lawton 1995
C.L. Lawton, *Attic document reliefs: art and politics in ancient Athens*, Oxford-New York 1995
- Lawton 1999
C.L. Lawton, *Votive reliefs and popular religion in the Athenian agora. The case of Asklepios and Hygieia*, in R.F. Docter, E.M. Moormann (Edd.), *Classical archaeology towards the third millenium: reflexions and perspectives*, Proceedings of the XVth International Congress of Classical Archaeology (Amsterdam, July 12-17, 1998), Amsterdam 1999, pp. 232-234
- Leberl 2004
J. Leberl, *Domitian und die Dichter: Poesie als Medium der Herrschaftsdarstellung*, Göttingen 2004
- Lee 2015
M. Lee, *Body, Dress, and Identity in Ancient Greece*, Cambridge 2015
- Légras 2014
B. Légras, *Sarapis, Isis et le pouvoir lagide*, in L. Bricault, M.J. Versluys (edd.), *Power, politics and the cults of Isis*, Proceedings of the Vth International Conference of Isis Studies (Boulogne-sur-Mer, October 13-15, 2011), Leiden-Boston 2014, pp. 95-115
- Lehmann 1945
K. Lehmann, *A Roman Poet visit a Museum*, Hesperia 14, 1945, pp. 259-269
- Lehmann 1996
S. Lehmann, *Mythologische Prachtreiefs*, Bamberg 1996
- Lehmann, Spittle 1982
P.W. Lehmann, D. Spittle, *Samothrace, 5. The Temenos*, Princeton 1982
- Lepore 1989

- E. Lepore, *Origini e strutture della Campania antica: saggi di storia etno-sociale*, Bologna 1989
- Lesky 2000
M. Lesky, *Untersuchungen zur Ikonographie und Bedeutung antiker Waffentänze in Griechenland und Etrurien*, München 2000
- L'età dell'equilibrio* 2012
E. La Rocca, C. Parisi Presicce (a cura di), *L'età dell'equilibrio 98-180 d.C.: Traiano, Adriano, Antonino Pio, Marco Aurelio*, Catalogo della Mostra (Roma 2012-2013), Roma 2012
- Letzner 1999
W. Letzner, *Römische Brunnen und Nymphaea in der westlichen Reichshälfte*, Münster 1999
- Leventi 2003
I. Leventi, *Hygieia: in classical Greek art*, Athens 2003
- Leventi 2007
I. Leventi, *The Mondragone Relief Revisited. Eleusinian Cult Iconography in Campania*, *Hesperia* 76, 2007, pp. 107-141
- Lévêque 1951
P. Lévêque, *La date de la frise du théâtre de Delphes*, *BCH* 75, 1951, pp. 247-263
- Levi 1918
A. Levi, *Sorrento. Bassorilievi di marmo trovati fra i ruderi di una villa romana in contrada Villazzano*, *NSc* 1918, pp. 246-252
- Levi 1920
A. Levi, *Bassorilievi in marmo trovati fra i ruderi di una villa romana in contrada Villazzano (Sorrento)*, *MonAntLinc* 26, 1920, coll. 181-211
- Libertini 1930
G. Libertini, *Il Museo Biscari*, Milano 1930
- LIMC* I-VIII
Lexicon iconographicum mythologiae classicae, I-VIII, Zürich-München 1981-1999
- Linfert 1967
A. Linfert, *Die Deutung des Xenokrateiareliefs*, *AM* 82, 1967, pp. 149-157
- Linfert 1985
A. Linfert, *Rezension Tribune d'Echmoun. Ein griechischer Reliefzyklus des 4. Jahrhunderts v.Chr. in Sidon*, *BjB* 185, pp. 598-603
- Lippold 1922
G. Lippold, *Gemmen und Kameen*, Stuttgart 1922
- Lippold 1923
G. Lippold, *Kopien und Umbildungen griechischer Statuen*, München 1923
- Lippold 1936
G. Lippold, *Die Sculpturen des vatikanischen Museums*, III, 1, Berlin 1936
- Lippold 1950
G. Lippold, *Die griechische Plastik*, München 1950
- Lippold 1951
G. Lippold, *Antike Gemäldekopien*, München 1951
- Lippold 1956
G. Lippold, *Die Skulpturen des Vaticanischen Museums*, III, 2, Berlin 1956
- Lista 2008
M. Lista, *Rilievi con Paride e Afrodite*, in G. Gentili (a cura di), *Giulio Cesare. L'uomo, le imprese, il mito*, Milano 2008, pp. 226-227
- Little 1964
A.M.G. Little, *A Series of Notes in Four Parts on Campanian Megalography. A. The composition of the Villa Item painting*, *AJA* 67, 1963, pp. 62-66
- Liverani, Santamaria 2014
P. Liverani, U. Santamaria (a cura di), *Diversamente bianco: la policromia della scultura romana*, Roma 2014
- Lo Monaco 2009

- A. Lo Monaco, *Il crepuscolo degli dei d'Achaia: religione e culti in Arcadia, Elide, Laconia e Messenia dalla conquista romana ad età flavia*, Roma 2009
- Lo Monaco 2014
A. Lo Monaco, *Il rilievo con sacrificio a Diana dalla villa di Capo di Massa a Sorrento*, AntK 57, 2014, pp. 46-66
- Lonsdale 2000
S.H. Lonsdale, *Dance and Ritual Play in Greek Religion*, Baltimore 2000
- Long 1987
C.R. Long, *The twelve Gods of Greece and Rome*, 1987
- Lorenz 2008
K. Lorenz, *Bilder machen Räume: Mythenbilder in pompeianischen Häusern*, Berlin-New York 2008
- Löwy 1885
E. Löwy, *Inschriften griechischer Bildhauer*, Leipzig 1885
- Löwy 1922
E. Löwy, *Neuattische Kunst*, Leipzig 1922
- Luce 1930
S.B. Luce, *Studies of the exploits of Herakles on vases. II. The theft of the delphic tripod*, AJA 34, 1930, pp. 312-343
- Lullies 1979
R. Lullies, *Griechische Plastik: von den Anfängen bis zum Beginn der römischen Kaiserzeit*, München 1979⁴
- Luni 1976
M. Luni, *Documenti per la storia della istituzione ginnasiale e dell'attività atletica in Cirenaica*, in S. Stucchi (a cura di), *Cirene e la Grecia*, Roma 1976, pp. 223-284
- Luoghi del consenso 1995
E. La Rocca, L. Ungaro, R. Meneghini, M. Milella (a cura di), *I luoghi del consenso imperiale: il foro di Augusto, il foro di Traiano*, I-II, Roma 1995
- Lützow 1869
C.F.A. von Lützow, *Münchener antiken*, München 1869
- Luxus 2007
R. Aßkamp, M. Brouwer, J. Christiansen, H. Kenzler, L. Wamser (Hrsg.), *Luxus und Dekadenz. Römisches Leben am Golf von Neapel*, Mainz am Rhein 2007
- Luzón 1978
J.M. Luzón, *Die neuattischen rundaren von Italica*, MM 19, 1978, pp. 273-289
- Lyons 2002
C.L. Lyons, *The Duke of Noja Classical Antiquities*, in A.J. Clark, J. Gaunt, B. Gilman (edd.), *Essays in honour of Dietrich von Bothmer*, Amsterdam 2002, pp. 195-201
- Maass 1896
E. Maass, *Attisches Schauspielerrelief aus Cagliari*, JdI 11, 1896, pp. 104-106
- Macridy 1912
T. Macridy, *Un hieron d'Artemis ΠΩΛΩ à Thasos*, JdI 27, 1912, pp. 1-19
- Maderna 2003
C. Maderna, *Augenblick und Dauer in griechischen Mythenbilder*, in P.C. Bol (Hrsg.) *Zum Verhältnis von Raum und Zeit in der griechischen Kunst*, Möhnesel 2003, pp. 275-298
- Maischberger, Heilmeyer 2002
M. Maischberger, W.D. Heilmeyer (Hrsg.), *Die griechische Klassik. Idee oder Wirklichkeit*, Ausstellungskatalog Berlin, Berlin 2002
- Maiuri 1932
A. Maiuri, *Monumenti di scultura nel Museo Archeologico di Rodi. Parte I*, Clara Rhodos 2,1, 1932, pp. 7-76
- Maiuri 1933
A. Maiuri, *La Casa del Menandro a Pompei e il suo tesoro di argenteria*, Roma 1933
- Maiuri 1937
A. Maiuri, *Ercolano*, Roma 1937

- Maiuri 1946-48
A. Maiuri, *Rilievi con quadrighe da Ercolano*, ASAteene 24-26, 1946-48, pp. 222-228
- Maiuri 1958
A. Maiuri, *Ercolano: i nuovi scavi (1927-1958)*, Roma 1958
- Manacorda 2013
D. Manacorda, *Per una lettura iconografica delle Tre Grazie*, in I. Colpo, F. Ghedini (a cura di), *Il gran poema delle passioni e delle meraviglie. Ovidio e il repertorio letterario e figurativo fra antico e riscoperta dell'antico* (Padova, 15-17 settembre 2011), Padova 2013, pp. 463-476
- Mancini 2001
L. Mancini, *IV classe: Bassorilievi e altri marmi antichi*, in A. Germano, M. Nocca (a cura di), *La collezione Borgia: curiosità e tesori da ogni parte del mondo*, Catalogo della mostra (Velletri-Napoli 2001), Milano 2001, pp. 106-116
- Manderscheid 1981
H. Manderscheid, *Die Skulpturenausstattung der kaiserzeitlichen Thermenanlagen*, Berlin 1981
- Mangiafesta 2012
M. Mangiafesta, *Antichità dei Colli Albani ai Musei Capitolini, dallo scavo al collezionismo*, BMusRom 26, 2012, pp. 5-20
- Mangoni 1834
R. Mangoni, *Ricerche topografiche ed archeologiche sull'isola di Capri di servire da guida ai viaggiatori*, Napoli 1834
- Mansuelli 1958
G.A. Mansuelli, *Galleria degli Uffizi. Le sculture*, I, Roma 1958
- Mansuelli 1961
G.A. Mansuelli, *Galleria degli Uffizi. Le sculture*, II, Roma 1961
- Mantese 1899
G. Mantese, *Descrizione dei monumenti esistenti nel Museo Campano eseguita dal Prof. Giovanni Mantese e meritamente lodata dalla Commissione provinciale delle Antichità e Belle Arti* (manoscritto inedito conservato presso l'Archivio del Museo Campano di Capua, inv nn. 14/23; 28/59), Capua 1894
- Mar 2009
R. Mar, *La Domus Flavia, utilizzo e funzioni del palazzo di Domiziano*, in F. Coarelli (a cura di), *Divus Vespasianus: il bimillenario dei Flavi*, Catalogo della Mostra (Roma 2009-2010), Roma 2009, pp. 250-263
- Marabini Moevs 1981
M.T. Marabini Moevs, *Le Muse di Ambracia*, BdA 66, 1981, pp. 1-58
- Marcadé 1969
J. Marcadé, *Au musée de Délos. Etudes sur la sculpture hellénistique en ronde bosse découverte dans l'île*, Paris 1969
- Marcadé 1987
J. Marcadé, *À propos de la base de Loulidamas à Olympie*, in J. Chamay, J. Maier (edd.), *Lysippe et son influence: études de divers savants*, Gèneve 1987, pp. 113-124
- Marconi 2006
C. Marconi, *Mito e autorappresentazione nella decorazione figurata dei "thesauroi" di età arcaica*, in A. Naso (a cura di), *Stranieri e non cittadini nei santuari greci*, Atti del convegno internazionale di studi (Udine 20-22 novembre 2003), Firenze 2006, pp. 158-186
- Marconi 2010
C. Marconi, *Choroi, Theoriai and International Ambitions: The Hall of Choral Dancers and its Frieze*, in O. Palagia, B. Westcoat (edd.), *Samothrace Connections: Essays in Honor of J. McCredie*, Oxford 2010, pp. 106-135
- Mark 1993
I.S. Mark, *The Sanctuary of Athena Nike in Athens. Architectural Stages and Chronology* (Hesperia, Suppl. 26), Princeton 1993
- Markoe 2000
G. Markoe, *The Phoenicians*, Berkeley 2000

Marmora pompeiana 2008

A. Carrella, L.A. D'Acunto, N. Insera, C. Sepe, *Marmora pompeiana nel Museo Archeologico Nazionale di Napoli: gli arredi scultorei delle case pompeiane*, Roma 2008

Martorelli 1756

J. Martorelli, *De regia Theca Calamaria*, Neapoli 1756

Marvin 2008

M. Marvin, *The Language of the Muses. The dialogue between Roman and Greek Sculpture*, Los Angeles 2008

Massi 1792

P. Massi, *Indicazione antiquaria del pontificio museo Pio-Clementino in Vaticano stesa da Pasquale Massi cesenate custode del museo stesso = Catalogue indicatif des antiquités composant le musée Pie-Clémentin au Vatican par Paschal Massi de Cesène garde dudit musée*, Roma 1792

Matern 2002

P. Matern, *Helios und Sol: Kulte und Ikonographie des griechischen und römischen Sonnengottes*, Istanbul 2002

Mathea-Förtsch 1999

M. Mathea-Förtsch, *Römische Rankenfeiler und -pilaster: Schmuckstützen mit vegetabilem Dekor, vornehmlich aus Italien und den westlichen Provinzen*, Mainz 1999

Mattusch 2005

C.C. Mattusch, *The Villa dei Papiri at Herculaneum: life and afterlife of a sculpture collection*, Los Angeles 2005

Mattusch 2008

C. Mattusch (ed.), *Pompeii and the Roman villa: art and culture around the Bay of Naples*, Catalogo della mostra (Washington National Gallery of Art, 19 ottobre 2008 - 22 marzo 2009; Los Angeles County Museum of Art, 3 maggio - 4 ottobre 2009), Washington-London 2008

Matz 1872

F. Matz, *Mitteilungen über Sammlungen älterer Handzeichnungen nach Antiken*,

Nachrichten der Gesellschaft der Wissenschaften in Göttingen 4, 1872, pp. 45-71

Matz 1956

F. Matz, *Ein neuattisches Motiv und seine hellenistischen Voraussetzungen*, *MarbWPr*, 1956, pp. 21-30

Matz 1968

F. Matz, *Die antiken Sarkophagreliefs*, IV. *Die Dionysische Sarkophage*, 1, Berlin 1968

Matz, von Duhn 1881-82

F. Matz, F. von Duhn, *Antike Bildwerke in Rom, mit Ausschluss der grösseren Sammlungen*, I-III, Leipzig 1881-82

Mazzocchi 1754

A.S. Mazzocchi, *Commentariorum in regii Herculaneensis Musei aeneas Tabulas Heracleenses*, Neapoli 1754

Mazzocchi 1762

A.S. Mazzocchi, *Spicilegii biblici*, I, Neapoli 1762

Mazzocchi 1797

A.S. Mazzocchi, *In mutilum Campani Amphitheatri titulum*, Neapoli 1797²

McKay 1975

A.G. McKay, *Houses, villas and palaces in the Roman world*, London 1975

Melfi 2007

M. Melfi, *I santuari di Asclepio in Grecia*, I, Roma 2007

Melfi 2009

M. Melfi, *Lost Sculptures from the Asklepieion of Lebena*, *Creta antica* 10, 2009, pp. 607-618

Meneghini, Corsaro, Carboni 2009

R. Meneghini, A. Corsaro, B. Pinna Carboni, *Il Templum Pacis alla luce dei nuovi scavi*, in *Divus Vespasianus* 2009, pp. 190-201

Meneghini, Santangelo Valenzani 2007

- R. Meneghini, R. Santangelo Valenzani, *I fori imperiali. Gli scavi del comune di Roma (1991-2007)*, Roma 2007
- Merkelbach 1995
R. Merkelbach, *Isis regina - Zeus Sarapis: die griechisch-ägyptische Religion nach den Quellen dargestellt*, Stuttgart 1995
- Merlin, Poinssot 1930
A. Merlin, L. Poinssot, *Cratères et candélabres de marbre, trouvées en mer près Mahdia*, Tunis 1930
- Metropolitan Museum 2007
AA.VV., *Art of the classical world in the Metropolitan Museum of Art: Greece, Cyprus, Etruria, Rome*, New York 2007
- Mettinger 2001
T.N.D. Mettinger, *The Riddle of Resurrection: "Dying and Rising Gods" in The Ancient Near East*, Stockholm 2001
- Meyer 1980
U. Meyer, *Medeia und die Peliaden*, Roma 1980
- Meyer 1989
M. Meyer, *Die griechischen Urkundenreliefs*, Berlin 1989
- Michaelis 1876
A. Michaelis, *Bemerkungen zur Periegeese der Akropolis von Athen*, AM 1, 1876, pp. 275-307
- Michaelis 1882
A. Michaelis, *Ancient marbles in Great Britain*, Cambridge 1882
- Michaelis 1885
A. Michaelis, *Ancient marbles in Great Britain, Supplement II*, JHS 6, 1885, pp. 30-49
- Michaelis 1893
A. Michaelis, *La raccolta de Courcel a Cannes*, RM 8, 1893, pp. 172-183
- Micheli 1998
M.E. Micheli, *Rilievi con maschere, attori, poeti. Temi di genere e o ispirazione poetica?*, BdA 103-104, 1998, 1-32
- Micheli 2002
M.E. Micheli, *Il grande rilievo con la triade eleusina e la sua recezione in età romana*, ASAtene 80, 2002, pp. 67-119
- Micheli 2004
M.E. Micheli, *I rilievi a tre figure: dalla redazione romana al monumento greco*, ASAtene 82, 2004, pp. 81-145
- Micheli 2004a
M.E. Micheli, *Rilievi romani con scene di nascita e "presentazione" divina: assunzioni, resistenze e metamorfosi di modelli fidiaci e post-fidiaci*, RIA 59, 2004, pp. 59-97
- Micheli 2008
M.E. Micheli, Micheli, *Luxuria. Arredi in marmo pentelico nella Roma tardo-repubblicana. Una selezione di forme e di temi*, in T. Nogales, J. Beltràn (edd.), *Marmora Hispana: explotación y uso de los materiales pétreos en la Hispania Romana*, Roma 2008, pp. 57-74
- Michaud 1970
J.-P. Michaud, *Chronique des fouilles et découvertes archéologiques en Grèce en 1968 et 1969*, BCH 94, 1970, pp. 883-1164
- Milanese 2000
A. Milanese, *Sulla formazione e i primi allestimenti del Museo reale di Napoli (1777-1830). Proposte per una periodizzazione*, in I. Ascione (a cura di), *Beni culturali a Napoli nell'Ottocento*, Atti del convegno di studi (Napoli 1997), Roma 2000, pp. 141-160
- Milanese 2009
A. Milanese, *Album Museo: immagini fotografiche ottocentesche del Museo Nazionale di Napoli*, Napoli 2009
- Milanese 2014
A. Milanese, *In partenza dal regno. Esportazioni e commercio d'arte e d'antichità a Napoli nella prima metà dell'Ottocento*, Firenze 2014

- Milella 2007
M. Milella, *Il Foro di Traiano*, in L. Ungaro (a cura di), *Museo dei fori imperiali nei Mercati di Traiano*, Roma 2007, pp. 192-211
- Millar 1983
F. Millar, *The Phoenician cities: a case-study of hellenisation*, *ProcCambrPhilSoc* 209, 1983, pp. 55-71
- Miller 2008
J. Miller, *Poets at the Palatine Temple of Apollo*, in A.H. Rasmussen, S.W. Rasmussen (edd.), *Religion and Society. Rituals, resources and identity in the ancient Greco-Roman World*, Rome 2008, pp. 43-53
- Millin 1811
A.L. Millin, *Galerie mythologique: recueil de monuments pour servir à l'étude de la mythologie, de l'histoire de l'art, de l'antiquité figurée, et du langage allégorique des anciens*, Paris 1811
- Mind and Body* 1989
O. Tzachou-Alexandri (ed.), *Mind and body: athletic contests in ancient Greece*, Catalog of exhibition (Athens, 15th May, 1989 - 15th January, 1990), Athens 1989
- Minervini 1854
G. Minervini, *Bassorilievo in marmo presso i signori Ciccarelli di S. Maria*, *Bullettino Archeologico Napoletano* s. 2, n. 51, 1854, pp. 3-5
- Mingazzini 1927
P. Mingazzini, *Mondragone. Rilievo eleusino rinvenuto in territorio di Mondragone (Sinuessa)*, *NSc*, 1927, pp. 309-315
- Mingazzini, Pfister 1946
P. Mingazzini, F. Pfister, *Surrentum. Forma Italiae. Regio I, Latium et Campania. Volumen secundum*, Firenze 1946
- Miniero 1999
P. Miniero, *I reperti della villa, 1. Arredo*, in Barbet, Miniero 1999, pp. 309-313
- Miniero 1999a
P. Miniero, *Presentazione storica, 1. La villa nel contesto dell'ager stabianus*, in Barbet, Miniero 1999, pp. 15-20
- Miniero 1999b
P. Miniero, *Presentazione storica, 2. Gli scavi borbonici nella Villa S. Marco e le pitture staccate nel Settecento*, in Barbet, Miniero 1999, pp. 21-40
- Miniero 1999c
P. Miniero, *Conclusioni*, in Barbet, Miniero 1999, pp. 387-388
- Minunno 2006
G. Minunno, *Aspetti del culto nel santuario di Bostan eš Šeikh*, *Agoge* 3, 2006, pp. 106-116
- Miniero 2008
P. Miniero, *Miseno. Introduzione e nuove scoperte*, in *Museo Campi Flegrei* 2008, III, pp. 174-234
- Miti greci* 2004
G. Sena Chiesa, E.A. Arslan (a cura di), *Miti greci. Archeologia e pittura dalla Magna Grecia al collezionismo*, Catalogo della mostra (Milano, 2004-2005), Milano 2004
- Mitropoulou 1975
E. Mitropoulou, *Libation Scene with Oinochoe in Votiv Reliefs*, Athens 1975
- Mitropoulou 1977
E. Mitropoulou, *Corpus I. Attic Votive Reliefs on the 6th and 5th Centuries B.C.*, Athens 1977
- Mlasowski 1993
A. Mlasowski, *Die antiken Tonlampen im Kestner-Museum Hannover*, Hannover 1993
- MNR I*, 1-11
A. Giuliano (a cura di), *Museo Nazionale Romano, I. Le sculture*, 1-11, Roma 1979-1991
- Möbius 1928
H. Möbius, *Zu Illisofries und Nikebalustrade*, *AM* 53, 1928, pp. 1-8
- Möbius 1965

- H. Möbius, *Das Relief der Portlandvase und das antike Dreifigurenbild*, AbhMünchen 61, 1965, pp. 5-33
- Moesch 2009
V. Moesch, *La Villa dei Papiri*, Napoli 2009
- Mols, Moorman 2008
S. Mols, E.M. Moormann, *La villa della Farnesina: le pitture*, Milano 2008
- Moltesen 1995
M. Moltesen, *Catalogue, Ny Carlsberg Glyptotek: Greece in the Classical Period*, Copenhagen 1995
- Moltesen 2007
M. Moltesen, *Wolfgang Helbig als Kunsthändler und Agent von Carl Jacobsen in Kopenhagen*, KölnJb 40, 2007, pp. 85-97
- Moltesen 2011
M. Moltesen, *Wolfgang Helbig e la Ny Carlsberg Glyptotek*, S. Öрма e K. Sandberg (a cura di), *Wolfgang Helbig e la scienza dell'antichità del suo tempo*, Atti del Convegno Internazionale in occasione del 170° compleanno di Wolfgang Helbig (Institutum Romanum Finlandiae 2 febbraio 2009), Roma 2011, pp. 69-79
- Moltesen 2012
M. Moltesen, *Perfect partners: the collaboration between Carl Jacobsen and his agent in Rome Wolfgang Helbig in the formation of the Ny Carlsberg Glyptotek 1887-1914*, Copenhagen 2012
- Monaco 1874
D. Monaco, *Guida illustrata del Museo Nazionale di Napoli*, Napoli 1874
- Monaco 1996
M. Monaco, *Il rilievo n. 539 degli Uffizi e la serie neoattica Loulé*, BA 95, 1996, pp. 85-104
- Monaco 1999-2000
M.C. Monaco, *Atene, Museo dell'Acropoli 1341+2594: ancora sui rilievi con le Charites di Sokrates*, in *ArcClass*, 51, 1999-2000, *ArchCl* 51, 1999-2000, 85-104
- Moormann 1988
E.M. Moormann, *La pittura parietale romana come fonte di conoscenze per la scultura antica*, Assen-Maastricht 1988
- Morcelli 1785
S.A. Morcelli, *Indicazione antiquaria per la villa suburbana dell'eccellentissima casa Albani*, Roma 1785
- Morciano 2012
M.M. Morciano, *Templi capitolini nella Regio I: Latium et Campania*, Oxford 2012
- Moreno 1974
P. Moreno, *Lisippo*, I, Bari 1974
- Moreno 1981
P. Moreno, *Modelli lisippeï nell'arte decorativa di età repubblicana ed augustea*, in *L'art décoratif à Rome à la fin de la République et au début du principat: Table Ronde (Rome, 10-11 mai 1979)*, Rome-Paris 1981, pp. 173-227
- Moreno 1984
P. Moreno, *Iconografia lisippea delle imprese di Eracle*, MEFRA 96, 1984, pp. 117-174
- Moreno 1987
P. Moreno, *Vita e arte di Lisippo*, Milano 1987
- Moreno 1987a
P. Moreno, *Vita e opere di Lisippo*, in J. Chamay, J. Maier (edd.), *Lysippe et son influence: études de divers savants*, Gêneve 1987, pp. 11-56
- Moreno 1994
P. Moreno, *Scultura ellenistica*, Roma 1994
- Moreno 1995
P. Moreno, *Imprese di Eracle*, in *Mostra Lisippo* 1995, pp. 266-277
- Moreno 1995a
P. Moreno, *Caccia al leone di Alessandro ed Efestione*, in *Mostra Lisippo* 1995, p. 63
- Moreno 1995b

- P. Moreno, *Polidamante a Olimpia*, in *Mostra Lisippo* 1995, pp. 91-96
- Moreno 1999
P. Moreno, *Visita di Dioniso. Rilievo Maffei al British Museum*, in P. Moreno, *Sabato in Museo. Letture di arte ellenistica e romana*, Milano 1999, pp. 86-94
- Morgan 1962
C.H. Morgan, *The Sculptures of the Hephaisteion. 1. Preface. The Metopes. 2. The Friezes*, *Hesperia* 31, 1962, pp. 210-235
- Morgan, Belloli 1986
S.K. Morgan, A.P.A. Belloli, *The J. Paul Getty Museum handbook of the collections*, Malibu 1986
- Morisco 2012
M. Morisco, *Gli inventari del Museo Archeologico Nazionale di Napoli*, *RStPomp* 23, pp. 103-107
- Moss 1988
G.C.F. Moss, *Roman marble tables*, Princeton 1988
- Mostra Ercolano* 2008
M.P. Guidobaldi (a cura di), *Ercolano: tre secoli di scoperte*, Catalogo della mostra (Napoli, 2008-2009), Milano 2008
- Mostra Ferrara* 1996
M.R. Borriello (a cura di), *Pompei: abitare sotto il Vesuvio*, Catalogo della mostra (Ferrara 1996-97), Ferrara 1996
- Mostra Lisippo* 1995
P. Moreno (a cura di), *Lisippo: l'arte e la fortuna*, Catalogo della mostra (Roma, 1995), Milano 1995
- Mühlenbrock, Richter 2005
J. Mühlenbrock, D. Richter (Hrsg.), *Verschüttet vom Vesuv. Die letzten Stunden von Herculaneum*, Mainz 2005
- Müller 1996
S. Müller, *"Herrlicher Ruhm im Sport oder im Krieg": der Apobates und die Funktion des Sports in der griechischen Polis*, *Nikephoros* 9, 1996, pp. 41-69
- Müller, Wieseler 1854
C.O. Müller, F. Wieseler, *Denkmäler der alten Kunst*, II, Berlin 1877
- Musa pensosa* 2006
A. Bottini (a cura di), *Musa pensosa. L'immagine dell'intellettuale nell'antichità*, Catalogo della mostra (Roma, 19 febbraio - 20 agosto 2006), Milano 2006
- Musei Capitolini* 2010
E. La Rocca, C. Parisi Presicce (a cura di), *Musei Capitolini, 1. Le sculture del Palazzo Nuovo*, Milano 2010
- Museo Borbonico* 1824-1857
A. Nicolini (a cura di), *Real Museo Borbonico*, I-XVI, Napoli 1824-1857
- Museo Campi Flegrei* 2008
F. Zevi, P. Miniero (a cura di), *Museo Archeologico dei Campi Flegrei: catalogo generale*, I-III, Napoli 2008
- Museo ritrovato* 1999
Il Museo ritrovato: archeologia, Roma 1999
- Musso 1987
L. Trenta Musso, *Rilievo con pompa trionfale di Traiano al Museo di Palestrina*, *BdA* 72, 1987, pp. 1-46
- Muthmann 1975
F. Muthmann, *Mutter und Quelle*, Mainz 1975
- Mustilli 1939
D. Mustilli, *Il Museo Mussolini*, Roma 1939
- Napolitano 2013
A.M. Napolitano, *La persuasione di Elena. I rilievi marmorei dalle collezioni museali (Napoli, Vaticano, New York)*, *Oebalus* 8, 2013, pp. 271-298
- Neer 2004
R. Neer, *The Athenian Treasury at Delphi and the Material of Politics*, *CIAnt* 23, 2004, pp. 63-94

- Nehls 1987
H. Nehls, *Italien in den Markt. Zur Geschichte der Glienicker Antikensammlung*, Berlin 1987
- Neils 1987
J. Neils, *The youthful deeds of Theseus*, Rome 1987
- Neils 1992
J. Neils (ed.), *Goddess and polis: the Panathenaic Festival in ancient Athens*, Hanover-Princeton 1992
- Neils 1994
J. Neils, *The Panathenaia and Kleisthenic ideology*, in W.E.D. Coulson, O. Palagia, T.E. Schear (edd.), *The Archaeology of Athens and Attica under the Democracy*, Proceedings of an International conference celebrating 2500 years since the birth of democracy in Greece (Athens, December 4-6, 1992), Oxford 1994, pp. 151-160
- Neils 2001
J. Neils, *The Parthenon Frieze*, Cambridge 2001
- Neils, Schultz 2012
J. Neils, P. Schultz, *Erechtheus and the Apobates race on the Parthenon Frieze (North XI-XII)*, *AJA* 116, 2012, pp. 195-207
- Nerone 2011
M.A. Tomei, R. Rea (a cura di), *Nerone*, Catalogo della mostra (Roma, 12 aprile - 18 settembre 2012), Milano 2011
- Neudecker 1988
R. Neudecker, *Die Skulpturenausstattung römischer Villen in Italien*, Mainz 1988
- Neudecker 1998
R. Neudecker, *The Roman Villa as a locus of Art Collections*, in A. Frazer (ed.), *The Roman Villa: Villa Urbana*, First Williams Symposium on Classical Architecture held at the University of Philadelphia (Philadelphia April 21-22. 1990), Philadelphia 1998, pp. 77-91
- Neuerburg 1965
N. Neuerburg, *L'architettura delle fontane e dei ninfei dell'Italia antica*, Napoli 1965
- Neumann 1979
G. Neumann, *Probleme des griechischen Weihreliefs*, Tübingen 1979
- Neumann 1979a
G. Neumann, *Considerazioni sul "genere" e sulla storia del rilievo votivo greco*, *Prospettiva* 18, 1979, pp. 2-9
- Niemeier 1985
J.-P. Neimeier, *Kopien und Nachahmungen im Hellenismus. Ein Beitrag zum Klassizismus des 2. und frühen 1. Jhs. v. Chr.*, Bonn 1985
- Nizzo 2010
V. Nizzo, *Collezioni numismatiche dell'Ottocento napoletano*, *ArchCl* 66, 2010, pp. 429-490
- Noehles 1962
K. Noehles, *Zur Wiederverwendung antiken Spolienmaterials an der Kathedrale von Sessa Aurunca*, in D. Ahrens (Hrsg.), *Festschrift Max Wegner zum sechzigsten Geburtstag*, Münster 1962, pp. 90-100
- Nonnis 1999
D. Nonnis, *Attività imprenditoriali e classi dirigenti nell'età repubblicana. Tre città campione*, *CahGlottz* 10, 1999, pp. 71-109
- Notiziario Pompei 1976
G. Maggi, *Notiziario*, *CronPomp* 2, 1976, pp. 241-253
- Notiziario Pompei 1977
G. Maggi, *Notiziario*, *CronPomp* 3, 1977, pp. 214-238
- Novi 1861
G. Novi, *Iscrizioni, monumenti e vico scoperti da Giuseppe Novi, tenente colonnello d'Artiglieria, con nuove notizie sul tempio di Diana Tifatina, di Casilino, dell'Appia, della Latina e di Pesto, sullo encausto, lo svolgimento dei papiri, il bronzo degli antichi ed il modo di forbirlo e conservarlo, s.e.*, Napoli 1861

- Nulton 2009
P.E. Nulton, *The Three-Figured Reliefs: Copies or Neoattic Creations?*, in D.B. Counts, A. Tuck (edd.), *Koine. Mediterranean studies in honor of R. Ross Holloway*, Oxford 2009, pp. 30-34
- Nuzzo 2007
E. Nuzzo, *Memorie d'archivio. lo scavo del Foro (1938-1953) e le collezioni dell'Antiquarium Flegreo*, in Gasparri, Greco 2007, pp. 337-374
- Nuzzo 2012
E. Nuzzo, *Au rebours. Nota su alcune sculture in marmo dell'acropoli di Cuma*, in Rescigno 2012, pp. 85-102
- Oehmke 2000
S. Oehmke, *Entwaffnende Liebe. Zur Ikonologie von Herakles/Omphale-Bildern anhand der Gruppe Neapel-Kopenhagen*, RM 115, 2000, pp. 147-197
- Ogden 2013
D. Ogden, *Drakon: Dragon Myth and Serpent Cult in Greek and Roman Worlds*, Oxford 2013
- Ohly 1972
D. Ohly, *Glyptothek München: Griechische und römische Skulpturen. Ein kurzer Führer*, München 1972
- Ojeda 2010
D. Ojeda, *Las representaciones estatuarias y los retratos de Trajano en Hispania: una revision*, AEspA 83, 2010, pp. 267-280
- Olshausen 1990
E. Olshausen, *Götter, Heroen und ihre Kulte in Pontos: ein erster Bericht*, in ANRW II, 18, 3, 1990, pp. 1865-1906
- Olshausen 1991
E. Olshausen, *Festen Grenzen und wandernde Völker: Trapezus und die Boraner. Ein Beitrag zur Migrations- und zur Grenzraumproblematic*, in B. Remy (ed.), *Pontica, I. Recherches sur l'histoire du Pont dans l'antiquité*, Istanbul 1991, pp. 25-38
- Orlandi 1775
O. Orlandi, *Le nozze di Paride ed Elena rappresentate in un vaso antico del Signor Tommaso Jenkins gentiluomo inglese*, Roma 1775
- Orlandos 1947-48
A.K. Orlandos, *Nouvelles observations sur la construction du temple d'Athéna Nike*, BCH 71-72, 1947-48, pp. 1-38
- Orti di Manara 1835
G. Orti di Manara, *Gli antichi monumenti greci e romani che si conservano nel giardino de' conti Giusti di Verona*, Verona 1835
- Overbeck 1889
J. Overbeck, *Griechische Kunstmythologie*, III, 5, Leipzig 1889
- Oxé 1933
A. Oxé, *Römisch-Italische Beziehungen der frühharretinischen Reliefgefässe*, Bjb 138, 1933, pp. 83-96
- Pace 2008
G. Pace, *Le lucerne del Cantiere delle Navi Antiche di Pisa*, Gradus 3, 2008, pp. 3-22
- Pagano 1990
M. Pagano, *Un ciclo di imprese di Eracle con iscrizioni greche ad Ercolano*, RM 97, 1990, pp. 153-161
- Pagano 1991
M. Pagano, *La villa di contrada Sora a Torre del Greco*, CronErc 21, 1991, pp. 149-186
- Pagano 1992
M. Pagano, *L'acropoli di Cuma e l'antro della Sibilla*, in M. Gigante (a cura di), *Civiltà dei Campi Flegrei*, Atti del Convegno Internazionale (Napoli, 18-21 ottobre 1992), Napoli 1992, pp. 259-330
- Pagano 1996
M. Pagano, *Rappresentazioni di imprese di Ercole ad Ercolano. Alcune novità*, MEFRA 113, 2001, pp. 913-923
- Pagano 2000
M. Pagano (a cura di), *Gli Antichi Ercolanesi*.

- Antropologia, società, economia*, Catalogo della mostra (Ercolano, 30 marzo - 26 luglio 2000), Napoli 2000
- Pagano 2003
M. Pagano, *Gli scavi di Ercolano*, Pompei 2003
- Pagano, Ascione 2000
M. Pagano, G.C. Ascione, *L'Antiquarium di Ercolano*, Napoli 2000
- Pagano, Balasco 2000
M. Pagano, A. Balasco, *Il teatro antico di Ercolano*, Napoli 2000
- Pagano, Prisciandaro 2006
M. Pagano, R. Prisciandaro, *Studio sulle provenienze degli oggetti rinvenuti negli scavi borbonici del Regno di Napoli: una lettura integrata, coordinata e commentata della documentazione*, Roma 2006
- PAH I-III
G. Fiorelli, *Pompeianarum antiquitatum historia*, I-III, Neapoli 1860-64
- Pailler 1982
J.M. Pailler, *Les oscilla retrouvés. Du recueil des documents à une théorie d'ensemble*, MEFRA 94, 1982, pp. 743-822
- Pais 1915
E. Pais, *Un bassorilievo di Capri e la cerimonia delle Nonae Caprotinae*, Napoli 1915
- Painter 2001
K.S. Painter, *The Insula of the Menander at Pompeii, 4. The Silver Treasure*, Oxford 2001
- Palagia 1994
O. Palagia, *No Demokratia*, in O. Palagia, W.D.E. Coulson, T.L. Shear (edd.), *The Archaeology of Athens and Attica under the Democracy*, Proceedings of an International conference celebrating 2500 years since the birth of democracy in Greece (Athens, December 4-6, 1992), Oxford 1994, pp. 113-122
- Palagia 1997
O. Palagia, *Classical Encounters: Attic Sculpture after Sulla*, in M.C. Hoff, S.I. Rotroff (edd.), *The Romanization of Athens*, Proceeding of International Conference held at Lincoln, Nebraska (April 1996), Oxford 1997, pp. 81-95
- Palagia 2005
O. Palagia, *Interpretations of two Athenian friezes: the temple on the Illissos and the temple of Athena Nike*, in J.M. Barringer, J.M. Hurwit (edd.), *Periklean Athens and its legacy: problems and perspectives*, Austin 2005, pp. 177-192
- Palagia 2005a
O. Palagia, *A new Interpretation of Menander's Image of Kephisodotos II and Timarchos*, ASAtene 83, 2005, pp. 287-297
- Palagia 2006
O. Palagia, *Marble Carving Techniques*, in O. Palagia (ed.), *Greek Sculpture*, Oxford 2006, pp. 243-279
- Palagia 2009
O. Palagia, *Archaism and the Quest for Immortality in Attic Sculpture during the Peloponnesian War*, in O. Palagia (ed.), *Art in Athens during the Peloponnesian War*, Cambridge 2009, pp. 24- 51
- Palazzo del Quirinale 1993
L. Guerrini, C. Gasparri (a cura di), *Il Palazzo del Quirinale. Catalogo delle sculture*, Roma 1993
- Palazzo Lancellotti 2008
M. Barbanera, A. Freccero (a cura di), *Collezione di antichità di Palazzo Lancellotti ai Coronari. Archeologia, architettura, restauro*, Roma 2008
- Palmentieri 2010
A. Palmentieri, *Civitates spoliatae. Recupero e riuso dell'antico in Campania tra l'età post-classica e il Medioevo (IV-XV sec.)*, Diss. di Dottorato in Scienze Archeologiche e Storico-Artistiche, Università degli Studi di Napoli Federico II, Ciclo XXIII, Napoli 2010
- Palmentieri 2015

- A. Palmentieri, *Marmora Romana in Medieval Naples: Architectural Spolia from the Fourth to the Fifteenth Centuries AD*, in J. Hughes, C. Buongiovanni (edd.), *Remembering Parthenope: The Reception of Classical Naples from Antiquity to the Present*, Oxford 2015, pp. 121-151
- Pannuti 1983
U. Pannuti, *Il "Giornale degli Scavi" di Ercolano (1738-1756)*, MemAccLinc 26, pp. 161-410
- Panofka 1827
T. Panofka, *Il museo Bartoldiano*, Berlino 1827
- Paoletti 1935
A. Paoletti, *La base marmorea del Museo di Todi*, Bollettino della Regia deputazione di storia patria per l'Umbria 33, 1935, pp. 111-134.
- Papastamati-von Moock 2007
C. Papastamati-von Moock, *Menander und die Tragikergruppe. Neue Forschungen zu den Ehrenmonumenten im Dionysostheater von Athen*, AM 122, 2007, pp. 273-332
- Papini 2000
M. Papini, *Palazzo Braschi: la collezione di sculture*, Roma 2000
- Papini 2001
M. Papini, *Il Sileno con otre di Palazzo Barberini*, RIASA 24, 2001, pp. 21-46
- Papini 2006
M. Papini, *La dolce rugiada delle Muse*, in *Musa pensosa* 2006, pp. 39-63
- Papini 2010
M. Papini, *Avere "occhi eruditi" a Roma. Arte greca – e sensi di colpa romani – nelle opere di Cicerone*, in E. La Rocca, C. Parisi Presicce (a cura di), *I giorni di Roma. L'età della conquista*, Catalogo della mostra (Roma, marzo - settembre 2010), Milano 2010, pp. 125-135
- Pappalardo 1986
U. Pappalardo, *Gli argenti*, in *Le collezioni del Museo di Napoli I, 2. I mosaici, le pitture, gli oggetti di uso quotidiano, gli argenti, le terrecotte invetriate, i vetri, i cristalli, gli avori*, Napoli 1986, pp. 206-217
- Pappalardo 1997
U. Pappalardo, *Nuove testimonianze su Marco Nonio Balbo ad Ercolano*, RM 104, 1997, pp. 417-428
- Pappalardo 2001
U. Pappalardo, *Le mythe d'Heracles à Herculaneum*, MEFRA 113, 2001, pp. 925-945
- Pappalardo 2010
U. Pappalardo, *Ercole ad Ercolano*, in *Dall'immagine alla storia* 2010, pp. 387-396
- Paribeni 1951
E. Paribeni, *Ninfe, charites e muse su rilievi neoattici*, BdA 36, 1951, pp. 105-111
- Paribeni 1953
E. Paribeni, *Museo Nazionale Romano. Sculture greche del V secolo. Originali e repliche*, Roma 1953
- Parisi Presicce 1998
C. Parisi Presicce, *Eracle e il Leone: paradeigma andreas*, in C. Bonnet, C. Jourdain-Annequin, V. Pirenne-Delforge (edd.), *Le bestiaire d'Héraclès. IIIe Rencontre héracléenne*, Actes du Colloque organisé à l'Université de Liège et aux Facultés Universitaires Notre-Dame de la Paix de Namur (14 - 16 novembre 1996), Liège 1998, pp. 141-150
- Parke 1977
H.W. Parke, *Festivals of the Athenians*, London 1977
- Parslow 1988
C.C. Parslow, *Documents Illustrating the Excavations of Praedia of Julia Felix in Pompeii*, RStPomp 2 1988, pp. 37-48
- Parslow 1995-96
C.C. Parslow, *Additional Documents illustrating the Bourbon Excavations of Praedia of Julia Felix in Pompeii*, RStPomp 7, 1995-96, pp.

- Parslow 2001
C.C. Parslow, *Archaeological Evidence for Dating the Praedia Iuliae Felicis (2, 4) in Pompeii*, *AJA* 105, 2001, pp. 199-207
- Partida 2000
E.C. Partida, *The Treasuries at Delphi. An Architectural Study*, Jonsered 2000
- Pasquier, Martinez 2007
A. Pasquier, J.L. Martinez, *100 chefs-d'œuvre de la sculpture grecque au Louvre*, Paris 2007
- Paul 1959
E. Paul, *Antike Welt in Ton: griechische und römische Terrakotten des Archäologischen Institutes in Leipzig*, Leipzig 1959
- Paul 1965
E. Paul, *Wörlitzer Antiken. Eine Skulpturensammlung des Klassizismus*, Wörlitz 1965
- Payne, Mackworth-Young 1950
H. Payne, G. Mackworth-Young, *Archaic Marble Sculpture from the Acropolis*, London 1950
- Peek 1971
W.R. Peek, *Weihepigramm von Kos*, *AAA* 4, 1971, pp. 412-413
- Pelosi 2003
A. Pelosi, *Percorsi archeologici dell'isola di Capri*, Capri 2003
- Pemberton 1966
E.G. Pemberton, *A note on the death of Aigisthos*, *AJA* 70, 1966, pp. 377-378
- Pensabene 1973
P. Pensabene, *Scavi di Ostia VII. I capitelli*, Roma 1973
- Pensabene 1988
P. Pensabene, *Scavi nell'area del tempio della Vittoria e del santuario della Magna Mater sul Palatino*, in S. Quilici Gigli (a cura di), *Archeologia laziale IX, nono incontro di studio del Comitato per l'archeologia laziale*, Roma 1988, pp. 54-67
- Pensabene 1991
P. Pensabene, *Il tempio della Vittoria sul Palatino*, *BA* 11-12, 1991, pp. 11-51
- Pensabene 1998
P. Pensabene, *Vent'anni di studi e scavi dell'Università di Roma "La Sapienza" nell'area Sud-Ovest del Palatino (1977-1997)*, in C. Giavarini (a cura di), *Il Palatino. Area sacra Sud-Ovest e Domus Tiberiana*, Roma 1998, pp. 1-154
- Pensabene 2001
P. Pensabene, *Scavi del Palatino, I. L'area sud-occidentale del Palatino tra l'età protostorica e il 4 secolo a. C. Scavi e materiali della struttura ipogea sotto la cella del tempio della Vittoria*, Roma 2001
- Pensabene 2002
P. Pensabene, *Il fenomeno del marmo nella Roma tardo-repubblicana e imperiale*, in P. Pensabene (a cura di), *Marmi antichi, 2. Cave e tecnica di lavorazione. Provenienze e distribuzione*, Roma 2002, pp. 333-391
- Pensabene 2005
P. Pensabene, *Marmo e committenza negli edifici di spettacolo della Campania*, *Marmora* 2005, pp. 69-143
- Pensabene 2006
P. Pensabene, *L'immaginario urbano: spazio sacro sul Palatino tardo-repubblicano*, in L. Heselberger, J.H. Humphrey (edd.), *Imaging ancient Rome: documentation, visualization, imagination*, *Proceedings of the Third Williams Symposium on Classical Architecture held at the American Academy in Rome, the British School at Rome, and the Deutsches Archäologisches Institut (Rome, on May 20-23, 2004)*, Portsmouth 2006, pp. 31-49
- Pesando 1997
F. Pesando, *Domus. Edilizia privata e società pompeiana tra III sec. e I sec. a.C.*, Roma 1997
- Pesando, Guidobaldi 2006

- F. Pesando, M.P. Guidobaldi, *Gli ozi di Ercole: residenze di lusso a Pompei ed Ercolano*, Roma 2006
- Pesce 1930
G. Pesce, *BullCom* 58, 1930
- Pesce 1932
G. Pesce, *Il Museo Nazionale di Napoli. Oreficeria, toreutica, gliptica, vitraria, ceramica*, Roma 1932
- Peschlow-Bindokat 1972
A. Peschlow-Bindokat, *Demeter und Persephone in der attischen Kunst des 6. bis 4. Jahrhunderts*, *JdI* 87, 1972, pp. 60-157 1972
- Pfanner 1988
M. Pfanner, *Vom laufenden Bohrer bis zum bohrlösen Stil. Überlegungen zur Bohrtechnik in der Antike*, *AA*, 1988, pp. 667-676
- Pfanner 1989
M. Pfanner, *Über das Herstellen von Porträts. Ein Beitrag zu Rationalisierungsmassnahmen und Produktionsmechanismen von Massenware im späten Hellenismus und in der römischen Kaiserzeit*, *JdI* 104, 1989, pp. 157-257
- Pfanner 2015
M. Pfanner, *The limits of ingenuity. Ancient copyists at work*, in *Serial/Portable Classic* 2015, pp. 101-105
- Pfeiffer 2008
S. Pfeiffer, *The God Serapis. His Cult and the Beginnings of the Ruler Cult in Ptolemaic Egypt*, in P. McKechnie, P. Guillaume (edd.), *Ptolemy II Philadelphus and his World*, Leiden-Boston 2008, pp. 387-408
- Pfuhl, Möbius 1977
E. Pfuhl, H. Möbius, *Die ostgriechischen Grabreliefs*, I-II, Mainz 1977
- Piazzesi 1989
G. Piazzesi, *Foro di Traiano. Contributi per una ricostruzione storica e architettonica. Gli edifici. Ipotesi ricostruttive*, *ArchCl* 41, 1989, pp. 125-198
- Picard 1934
G.C. Picard, *Observations sur la date et l'origine de la "Visite chez Ikarios"*, *AJA* 38, 1934, pp. 137-152
- Picard 1944
C. Picard, *Trapézophore sculpté d'un sanctuaire Thasien*, *Mon Piot* 40, 1944, pp. 107-134
- Picard 1946-48
C. Picard, *Sur les reliefs dits du duc de Loulé a Lisbonne*, *ASAtene* 1946-48, pp. 213-220
- Picard 1961
C. Picard, *Sur le relief hellénistique de Capri (Musée de Naples), dit "La chevauchée nocturne"*, in *Atti del Settimo Congresso Internazionale di Archeologia Classica*, I, Roma 1961, pp. 407-425
- Picard 1964
C. Picard, *Comment nommer le poète hellénistique qui passa pour avoir reçu un jour la visite solennelle de Dionysos*, *RA*, 1964, pp. 188-193
- Pickard-Cambridge 1968
A. Pickard-Cambridge, *The dramatic Festivals of Athens*, Oxford 1968²
- Pietrangeli 1963
C. Pietrangeli, *Museo Barracco di sculture antiche. Guida*, Roma 1963³
- Pietrangeli 1989
C. Pietrangeli, *La provenienza delle sculture dei Musei Vaticani*, *BMonMusPont* 9, 1989, pp. 85-140
- Pinkwart 1965
D. Pinkwart, *Das Relief des Archelaos von Priene und die "Musen des Philiskos"*, *Kallmünz* 1965
- Pinkwart 1967
D. Pinkwart, *Das Relief des Archelaos von Priene*, *AntPl* 4, 1965, pp. 55-65
- Pinkwart 1967a
D. Pinkwart, *Die Musenbasis von Helikarnass*, *AntPl* 6, 1967, pp. 89-94

- Pirenne-Delforge 1994
V. Pirenne-Delforge, *L'Aphrodite grecque: contribution à l'étude de ses cultes et de sa personnalité dans le panthéon archaïque et classique*, Athens-Liège 1994
- Pirzio Biroli Stefanelli 1991
L. Pirzio Biroli Stefanelli, *L'argento dei Romani*, Roma 1991
- Pisani 2003
M. Pisani, *Palazzo Cellammare. Cinque secoli di civiltà napoletana*, Roma 2003
- Pisapia 2004
M.S. Pisapia, *Il complesso musivo parietale della Casa di Apollo a Pompei*, in *AISCOM IX*, Ravenna 2004, pp. 361-370
- Pistolessi 1829
E. Pistolessi, *Il Vaticano descritto e illustrato*, I-V, Roma 1829
- Pochmarski 1990
E. Pochmarski, *Dionysische Gruppen: eine typologische Untersuchung zur Geschichte des Stützmotivs*, Wien 1990
- Polacco 1984
L. Polacco, *Il vaso Portland, venti anni dopo*, in Bonacasa, Di Vita 1984, pp. 729-743
- Polito 1991
E. Polito, *Due rilievi d'armi ritrovati. Un'ara funeraria ed un frammento di rilievo nel Castello di Sonssouci a Potsdam*, *JbBerlMus* 33, 1991, pp. 37-46
- Polito 1994
E. Polito, *Luoghi del mito a Roma. Ambientazione urbana in alcuni rilievi paesistici*, *RIA* 17, 1994, pp. 65-100
- Polito 2002
E. Polito, *Il meandro dall'arte greca ai monumenti augustei*, *RIA* 57, 2002, pp. 91-112
- Polito 2014
E. Polito, *Il tempio di Roma e Augusto a Ostia: vecchi dati e nuove prospettive*, *MEFRA* 126, 2014, pp.
- Pollio 2015
M. Pollio, *Elementi paesistici nei rilievi decorativi di prima età imperiale: il caso studio di un rilievo da Capri*, Tesi di Laurea, Università di Roma "La Sapienza", 2015
- Pollitt 1986
J.J. Pollitt, *Art in the Hellenistic Age*, Cambridge 1986
- Pompeii 1976
J.B. Ward-Perkins, A. Claridge, *Pompeii, A.D. 79*, Bristol 1976
- Pompeji 2000
M. Munzinger (Hrsg.), *Pompeji. Natur, Wissenschaft und Technik in einer römischen Stadt*, Ausstellungskatalog (Museo Archeologico Nazionale di Napoli, 27. März - 18. Juli 1999; Los Angeles County Museum of Art, 17. Oktober 1999 - 9. Januar 2000; Deutsches Museum München, 26. Februar - 28. Mai 2000), München 2000
- Poulsen 1935
V.H. Poulsen, *A Late Greek Relief in Beirut*, *Berytus* 2, 1935, pp. 51-56
- Poulsen 1951
F. Poulsen, *Catalogue of ancient sculpture in the Ny Carlsberg Glyptotek*, Copenhagen 1951
- Poursat 1967
J.P. Poursat, *Une base signée du Musée national d'Athènes. Pyrrhichistes victorieux*, *BCH* 91, 1967, pp. 102-110
- Poursat 1968
J.P. Poursat, *Les représentations de danse armée dans la céramique attique*, *BCH* 92, 1968, pp. 550-615
- Powers 2011
J. Powers *Beyond Painting in Pompeii's Houses: Wall Ornaments and Their Patrons*, in E. Poehler, M. Flohr, K. Cole (edd.),

- Pompeii. Art, Industry and Infrastructure*, Oxford 2011, pp. 10-32
- PPMI-X
G. Pugliese Carratelli (a cura di), *Pompei, pitture e mosaici*, I-X, Roma 1990-2003
- Praxitèle 2007
J.-L. Martinez, A. Pasquier (edd.), *Praxitèle*, Catalogue de l'exposition (Paris, Musée du Louvre, 23 mars-18 juin 2007), Paris 2007
- Preisshofen 2002
R. Preisshofen, *Der Apollon Sauroktonos des Praxiteles*, AntPl 28, 2002, pp. 41-115
- Privitera 2009
S. Privitera, *Due rilievi greci da Catania e il commercio di opere d'arte nella Sicilia tardo-repubblicana*, ASAtene 87, 2009, pp. 225-237
- Pugliese Carratelli 1939-40
G. Pugliese Carratelli, *Per la storia delle associazioni in Rodi antiqua*, ASAtene 1-2, 1939-40, pp. 147-200
- Quilici Gigli 2000
S. Quilici Gigli, *Via Dianae: appunti di topografia*, in L. Quilici (a cura di), *Campagna e paesaggio nell'Italia antica*, Roma 2000, pp. 29-50
- Raeder 1994
J. Raeder, *Neues Fragment eines Dreifigurenreliefs in englischem Besitz*, AA, 1994, pp. 383-391
- Ramage 1990
N.H. Ramage, *Sir William Hamilton as Collector, Exporter, and Dealer: The Acquisition and Dispersal of His Collections*, AJA 94, 1990, pp. 469-480
- Ramage 1992
N.H. Ramage, *Goods, graves, and scholars. 18-century archaeologists in Britain and Italy*, AJA 96, 1992, pp. 653-661
- Ramallo Asensio 1999
S.F. Ramallo Asensio, *Drei neuattische Rundaltäre aus dem Theater von Carthago Nova (Cartagena, Spanien)*, AA, 1999, pp. 523-542
- Rausa 1998
F. Rausa, *Due donari agonistici dall'Acropoli*, AM 113, pp. 191-234
- Rausa 2000
F. Rausa (a cura di), *Collezioni di Palazzo Ducale, I. I marmi antichi: rilievi greci e neoattici*, Mantova 2000
- Rausch 1999
M. Rausch, *Isonomia in Athen: Veränderungen des öffentlichen Lebens vom Sturz der Tyrannis bis zur zweiten Perserabwehr*, Frankfurt 1999
- Rawson 1987
P.B. Rawson, *The myth of Marsyas in the Roman visual arts: an iconographic study*, Oxford 1987
- Rea 2011
G. Rea, *Scavi archeologici e scoperte di antichità nella città di Napoli nella Historia Neapolitana di Fabio Giordano*, Diss. Dottorato in Scienze Archeologiche e storico-artistiche, Università degli Studi di Napoli "Federico II", Ciclo XXIV, Napoli 2011
- Reber 1998
K. Reber, *Das Hephaisteion in Athen. Ein Monument für die Demokratie*, JdI 113, 1998, pp. 31-48
- Rehm 1958
A. Rehm, *Didyma II: die Inschriften*, Berlin 1958
- Reinach 1909
S. Reinach, *Répertoire de reliefs grecs et romains*, I, Paris 1909
- Reinach 1912
S. Reinach, *Répertoire de reliefs grecs et romains*, II, Paris 1912
- Reinach 1912a
S. Reinach, *Répertoire de reliefs grecs et romains*, III, Paris 1912

- Reinsberg 1980
C. Reinsberg, *Studien zu hellenistischen Toreutik*, Hildesheim 1980
- Reisch 1890
E. Reisch, *Griechische Weihgeschenke*, Prag-Wien-Leipzig 1890
- Rescigno 2012
C. Rescigno (a cura di), *Cuma, il Tempio di Giove e la terrazza superiore dell'acropoli: contributi e documenti*, Venosa 2012
- Rice 1983
E.E. Rice, *The Grand Procession of Ptolemy Philadelphus*, Oxford 1983.
- Richardson 1988
L. Richardson, *Pompeii: an Architectural History*, Baltimore-London 1988
- Richardson 2000
L. Richardson Jr., *A Catalogue of Identifiable Figure Painters of Ancient Pompeii, Herculaneum, and Stabiae*, Baltimore 2000
- Richter 1924
G.M.A. Richter, *A Neo-Attic Marble Vase*, *BMetrMus* 19, 1924, pp. 10-13
- Richter 1925
G.M.A. Richter, *A Neo-Attic Krater in the Metropolitan Museum of Art*, *JHS* 45, 1925, pp. 201-209
- Richter 1942
G.M.A. Richter, *The Metropolitan Museum of Art. The Classical Collection*, New York 1942
- Richter 1951
G.M.A. Richter, *Three Critical Periods in Greek Sculpture*, Oxford 1951
- Richter 1954
G.M.A. Richter, *Metropolitan Museum of Art. Catalogue of Greek Sculptures*, New York 1954
- Richter 1965
G.M.A. Richter, *The portraits of Greeks*, I-III, London 1965
- Richter 1966
G.M.A. Richter, *The furniture of the Greeks, Etruscans and Romans*, London 1966
- Richter 1966a
G.M.A. Richter, *The votive relief in Munich once again*, in M.L. Bernhard (ed.), *Mélanges offerts à Kazimierz Michałowski*, Warszawa 1966, pp. 625-627
- Richter, Smith 1984
G.M.A. Richter, R.R.R. Smith, *The portraits of Greeks*, Oxford 1984
- Ridgway 1970
B.S. Ridgway, *The Severe Style in Greek Sculpture*, Princeton 1970
- Ridgway 1981
B.S. Ridgway, *Sculpture from Corinth*, *Hesperia* 50, 1981, pp. 422-448
- Ridgway 1985
B.S. Ridgway, *Roman Copies of Greek Sculpture. The Problem of the Originals*, Ann Arbor 1985
- Ridgway 1990
B.S. Ridgway, *Hellenistic Sculpture, 1. The Styles of ca. 331-200 B.C.*, Madison 1990
- Ridgway 1994
B.S. Ridgway, *Greek Sculpture in the Art Museum Princeton University*, Princeton 1994
- Ridgway 1997
B.S. Ridgway, *Fourth-Century Styles in Greek Sculpture*, Madison 1997
- Ridgway 1999
B.S. Ridgway, *Prayers in stone: Greek architectural sculpture ca. 600-100 B.C.E.*, Berkeley 1999
- Ridgway 2000
B.S. Ridgway, *Hellenistic Sculpture, 2. The Styles of ca. 200-100 BC*, Madison 2000
- Riethmüller 2005
J.W. Riethmüller, *Asklepios. Heiligtümer und Kulte*, Heidelberg 2005

Ritratti 2011

E. La Rocca, C. Parisi Presicce (a cura di), *Ritratti. Le tante facce del potere*, Catalogo della mostra (Roma, 10 marzo - 25 settembre 2011), Roma 2011

Ritti 1981

T. Ritti, *Iscrizioni e rilievi greci nel Museo Maffeiano di Verona*, Roma 1981

Rizzo 1901

G.E. Rizzo, *Di alcuni rilievi neo-attici trovati nel Foro Romano*, BCom 29, 1901, pp. 219-244

Rizzo 1929

G.E. Rizzo, *La pittura ellenistico-romana*, Milano 1929

Robert 1882

C. Robert, *Relief im Peiraieus*, AM 7, 1882, pp. 389-395

Robert 1890

C. Robert, *Homerische Becher*, BWPr 50, 1890, pp. 1-96

Robert 1897

C. Robert, *Die antiken Sarkophag-Reliefs, III, 1. Einzelmythen: Actaeon - Hercules*, Berlin 1897

Robert 1904

C. Robert, *Die antiken Sarkophagenreliefs, III. Einzelmythen 2. Hippolytos-Meleagros*, Berlin 1904

Roberts 2013

P. Roberts, *Life and Death in Pompei and Herculaneum*, Catalogo della mostra (British Museum, 2013), London 2013

Robertson 1987

N. Robertson, *The Nones of July and Roman weather magic*, MusHelv 44, 1987, pp. 8-41

Robinson, Pierce Blegen 1937

D.M. Robinson, E. Pierce Blegen, *Archaeological News and Discussions*, AJA 41, 1937, pp. 118-145

Rocco 2009

G. Rocco, *La statua bronzea con ritratto di Germanico da Ameria (Umbria)*, MemLinc 23, 2009, pp. 476-750

Roccos 1986

L.J. Roccos, *The Shoulder-pinned Back Mantle in the Greek and Roman Sculpture*, Diss. New York Univ. 1986

Roccos 1989

L.J. Roccos, *The Augustan Apollo on the Sorrento Base*, AJA 93, 1989, pp. 571-588

Roccos 2000

L.J. Roccos, *Back-Mantle and Peplos. The Special Costume of Greek Maidens in 4th-Century Funerary and Votive Reliefs*, Hesperia 69, 2000, pp. 235-265

Rockwell 1990

P. Rockwell, *Some Reflections on Tools and Faking*, in *Marble: art historical and scientific perspectives on ancient sculpture*, Papers delivered at a symposium organized by the Departments of Antiquities and Antiquities Conservation and held at the J. Paul Getty Museum (April 28 - 30, 1988), Malibu 1990, pp. 207-222

Rodenwaldt 1913

G. Rodenwaldt, *Thespische Reliefs*, JdI 28, 1913, pp. 309-339

Roebuck 1951

C. Roebuck, *Corinth, XIV. The Asklepieion and Lerna*, Princeton 1951

Rohden, Winnefeld 1911

H. von Rohden, H. Winnefeld, *Architektonische römische Tonreliefs der Kaiserzeit*, Berlin-Stuttgart 1911

Roman 2010

L. Roman, *Martial and the City of Rome*, JRS 100, 2010, 88-117

Romanelli 1815

D. Romanelli, *Napoli antica e moderna*, Napoli 1815

Romizzi 2007

- L. Romizzi, *Il programma decorativo della Casa di Apollo (VI 7, 23) a Pompei*, in S. Fortunelli (a cura di), *Sertum Perusinum Gemmae oblatum. Docenti e allievi del dottorato di Perugia in onore di Gemma Sena Chiesa*, Napoli 2007, pp. 365-391
- Roscher 1884
W.H. Roscher (Hrsg.), *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie* 1, 2, Leipzig 1884-1965
- Rosenzweig 2004
R. Rosenzweig, *Worshipping Aphrodite. Art and Cult in Classical Athens*, Ann Arbor 2004
- Rossi 1996
F. Rossi, *Considerazioni su un gruppo di trapezofori lunensi in marmo di Numidia*, *QuadStLun* 2, 1996, pp. 59-82
- Rossini 1850
A. Rossini, *I principali Fori di Roma antica*, Roma 1850
- Rößler 2000
D. Roßler, *Die Antikensammlung des Fürsten Leopold Friedrich Franz von Anhalt-Dessau in Wörlitz*, in D. Boschung, H. von Hesberg (Hrsg.), *Antikensammlungen des europäischen Adels im 18. Jahrhundert als Ausdruck einer europäischen Identität*, Internationales Kolloquium (Düsseldorf, 7.2-10.2. 1996), Mainz 2000, pp. 134-146
- Rotili 1967
M. Rotili, *Il Museo del Sannio nell'Abbazia di Santa Sofia e nella Rocca dei Rettori di Benevento*, Roma 1967
- Roux 1961
G. Roux, *Le sens de "ΤΥΠΩΙ"*, *REA* 63, 1961, pp. 5-14
- Roux Aîné, Barré 1873
Roux Aîné, Barré, *Herculaneum et Pompei: Recueil général des peintures, bronzes, mosaïques, etc. découverts jusqu'à ce jour et reproduits d'après le antichità di Ercolano, il museo Borbonico et tous les ouvrages analogues, augmenté de sujets inédits gravés au trait sur cuivre par H. Roux Aîné et accompagné d'un texte explicatif par M. L. Barré*, VIII, Paris 1873
- Ruesch 1908
A. Ruesch (a cura di), *Guida illustrata del Museo Nazionale di Napoli*, Napoli 1908
- Ruffo 2009
F. Ruffo, *Sulla topografia dell'antica Stabiae. Osservazioni sulla Villa San Marco e sul cosiddetto impianto urbano alla luce delle recenti indagini archeologiche*, *Oebalus* 4, 2009, pp. 235-271
- Ruffo 2010
F. Ruffo, *La Campania antica, appunti di storia e topografia. Parte I: dal Massico-Roccamonfina al Somma-Vesuvio*, Napoli 2010
- Ruffo 2014
F. Ruffo, *Ritorno ad Herculaneum, città (non molto conosciuta) della paralia campana*, *CronErc* 44, 2014, pp. 193-212
- Ruggiero 1881
M. Ruggiero, *Degli scavi di Stabia dal MDCCXLIX al MDCCLXXXII*, Napoli 1881
- Ruggiero 1885
M. Ruggiero, *Storia degli scavi di Ercolano*, Napoli 1885
- Ruggiero 1888
M. Ruggiero, *Degli scavi di antichità nelle province di terraferma dell'antico Regno di Napoli dal 1743 al 1876*, Napoli 1888
- Rumpf 1939
A. Rumpf, *Die antiken Sarkophagenreliefs, V. Die Meerwesen auf den antiken Sarkophagreliefs*, Berlin 1939
- Sabatini Tumolesi 1970
P. Sabatini Tumolesi, *Pyrricharii*, *PP* 25, 1970, pp. 328-338
- Saladino 2007-08
V. Saladino, *Un nuovo rilievo con l'immagine del tempio di Vesta*, *RendPontAc* 80, 2007-08, pp. 309-339

Salcuni 2007

A. Salcuni, *L'arredo scultoreo delle ville romane*, in R. Ciardiello (a cura di), *La villa romana*, Napoli 2007, pp. 63-81

Sampaolo 2013

V. Sampaolo, Le acquisizioni delle antichità vesuviane nel Museo Archeologico Nazionale di Napoli, in *Città vesuviane* 2013, pp. 26-33

Sampson 1974

J. Sampson, *Notes on Theodor Schreiber 's Hellenistische Reliefbilder*, BSR 42, 1974, pp. 27-45

Santolini Giordani 1989

R. Santolini Giordani, *Antichità Casali: la collezione di Villa Casali a Roma* (Studi Miscellanei 27), Roma 1989

Sarnataro 2011

T. Sarnataro, *Privata luxuria all'ombra del Vesuvio. Le argenterie vesuviane: problemi di iconografia, cronologia, botteghe*, Diss. di Dottorato in Scienze Archeologiche e Storico-Artistiche, Università degli Studi di Napoli Federico II, Ciclo XXIV, Napoli 2011

Sassu 2012

R. Sassu, *Acropoli di Atene*, Thiasos 1, 2012, pp. 11-23

Sauron 1994

G. Sauron, *Quis Deum? L'expression plastique des idéologies politiques et religieuses à Rome à la fin de la République et au début du Principat*, Rome 1994

Savarese 1996

S. Savarese, *Palazzo Cellammare. La stratificazione di una dimora aristocratica (1540-1730)*, Napoli 1996

Savignoni 1897

L. Savignoni, *Un bassorilievo del Palatino e una pittura di Ercolano*, BCom 25, 1897, pp. 73-102

Scarfi 1993

B.M. Scarfi, *Le quattro basi figurate di via 5 Giornate*, in *Novum Comum 2050. Atti del*

Convegno celebrativo della fondazione Como romana, Como 1993, pp. 151-162

Scarpi 1979

P. Scarpi, *La pirrhiche o le armi della persuasione*, DialA n.s. 1, 1979, pp. 78-98

Scatozza Höricht 1976

L.A. Scatozza Höricht, *Le sculture del Vallone di Punta Pennata (Bacoli)*, Napoli 1976

Scatozza Höricht 1985

L.A. Scatozza Höricht, *Ville nel territorio ercolanese*, CronErc 15, pp. 131-165

Schalles 2004

H.J. Schalles, *Nochmals zur sog. Kunstsammlung der pergamenischen Herrscher*, in Jörg Gebauer, Eva Grabow, Frank Jünger, Dieter Metzler (Hrsg.), *Bildergeschichte: Festschrift Klaus Stähler*, Möneseesee 2004, pp. 413-428

Schauenburg 1960

K. Schauenburg, *Herakles und Omphale*, RhM 103, 1960, pp. 57-76

Schauenburg 1961

K. Schauenburg, *Achilleus in der unteritalischen Vasenmalerei*, Bjb 161, 1961, pp. 215-235

Schede 1920

M. Schede, *Zu Philiskos, Archelaos und den Musen*, RM 35, 1920, pp. 65-82

Schefold 1943

K. Schefold, *Die Bildnisse der antiken Dichter, Redner und Denker*, Basel 1943

Schefold 1958

K. Schefold, *Basler Antiken im Bild*, Basel 1958

Schefold 1997

K. Schefold, *Die Bildnisse der antiken Dichter, Redner und Denker*, Basel 1997

Scheibler 1989

I. Scheibler, *Zum ältesten Bildnis des Sokrates*, MüJb 40, 1989, pp. 7-33

- Scheibler 1999
I. Scheibler, *Sokrates und kein Ende: Die Statue*, in H. von Steuben (Hrsg.), *Antike Porträts: zum Gedächtnis von Helga von Heintze*, 1999, pp. 1-13
- Schipa 1892
M. Schipa, *Il campanile di Santa Maria Maggiore*, *NapNobil* 1, 1892, pp. 25-26
- Schorn 1858
L. Schorn, *Beschreibung der Glyptothek Seiner Majestät des Königs Ludwig I, von Bayern*, München 1858
- Schörner 2003
G. Schörner, *Votive im römischen Griechenland. Untersuchungen zur späthellenistischen und kaiserzeitlichen Kunst- und Religionsgeschichte* (Alturtumswissenschaftliches Kolloquium 7) Stuttgart 2003
- Schmidt 1922
E. Schmidt, *Archaistische Kunst in Griechenland und Rom*, München 1922
- Schmidt 1975
E. Schmidt, *Bemerkungen zu einem Relief in Chalkis*, in *Wandlungen: Studien zur antiken und neueren Kunst Ernst Homann-Wedeking gewidmet*, *Waldsassen-Bayern* 1975, pp. 141-151
- Schmidt 2005
S. Schmidt, *Serapis - ein neuer Gott für die Griechen in Ägypten*, in in Bol (Hrsg.), *Ägypten, Griechenland, Rom. Abwehr und Berührung*, Ausstellungskatalog (Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie, 26. November 2005 - 26. Februar 2006), Frankfurt 2005, pp. 291-304
- Schneider 1999
C. Schneider, *Die Musengruppe von Milet*, Mainz 1999
- Schneider-Herrmann 1975
G. Schneider-Herrmann, *Eine niederländische Studiensammlung antiker Kunst*, Leiden 1975
- Schober 1951
A. Schober, *Die Kunst von Pergamon*, Wien 1951
- Scholl 1994
A. Scholl, *ΠΟΛΥΤΑΛΑΝΤΑ ΜΝΗΜΕΙΑ. Zur literarischen und monumentalen Überlieferung aufwendiger Grabmäler in spätklassischen Athen*, *JdI* 109, 1994, pp. 239-271
- Scholl 1995
A. Scholl, *Nicht Aristophanes, sondern Epigenes. Das Lyme-Park-Relief und die Darstellung von Dichtern und Schauspielern auf attischen Grabdenkmälern*, *JdI* 110, 1995, pp. 213-238
- Scholl 1996
A. Scholl, *Die attischen Bildfeldstelen des 4 Jhs. v.Chr.: Untersuchungen zu den kleinformatigen Grabreliefs im spätklassischen Athen*, Berlin 1996
- Scholl 2002
A. Scholl, *Denkmäler der Choregen, Dichter und Schauspieler des athenischen Theaters*, in M. Maischberger, W.D. Heilmeyer (Hrsg.), *Die griechische Klassik: Idee oder Wirklichkeit*, Ausstellungskatalog (Martin-Gropius-Bau, Berlin 1. März - 2. Juni 2002), Berlin 2002, pp. 546-554
- Schollmeyer 2001
P. Schollmeyer, *Antike Gespanndenkmäler*, Hamburg 2001
- Schörner 1998-99
G. Schörner, *Die Pan-Grotte von Vari. Ein ländliches Heiligtum in Attica*, *NüBIA* 15, pp. 23-36
- Schörner 2003
G. Schörner, *Votive im römischen Griechenland. Untersuchungen zur späthellenistischen und kaiserzeitlichen Kunst- und Religionsgeschichte* (Alturtumswissenschaftliches Kolloquium 7), Stuttgart 2003
- Schörner, Götte 2004
G. Schörner, H.R. Götte, *Die Pan-Grotte von*

- Vari, Mainz 2004
- Schrader 1592
L. Schrader, *Monumentorum Italiae, quae hoc nostro saeculo et a christianis posita sunt, Helmaestadii* 1592
- Schraudolph 1993
E. Schraudolph, *Römische Götterweihungen mit Reliefschmuck aus Italien: Altäre, Basen und Reliefs*, Heidelberg 1993
- Schreiber 1889-94
T. Schreiber, *Die hellenistische Reliefbilder*, Leipzig 1889-94
- Schreiber 1909
T. Schreiber, *Griechische Satyrspielreliefs*, AbhLeipzig 27, 1909, pp. 761-779
- Schröder 2004
S.F. Schröder, *Katalog der antiken Skulpturen des Museo del Prado in Madrid, 2. Idealplastik*, Mainz am Rhein 2004
- Schröder 2009
S.F. Schröder (Hrsg.), *Verwandelte Götter. Antike Skulpturen des Museo del Prado zu Gast in Dresden*, Ausstattungskatalog (Madrid, Museo Nacional del Prado, 4 November 2008 bis 12 April 2009; Dresden, Japanisches Palais, 20. Mai bis 27. September 2009), Dresden-Madrid 2009
- Schuchhardt 1964
W.H. Schuchhardt, *Das Orpheus-Reliefs*, Stuttgart 1964
- Schulz 1841
E.G. Schulz, *Rapporto sugli scavi negli ultimi due anni*, BdI 8, 1941, pp. 97-108
- Schultz 2001
P. Schultz, *The Akroteria of the Temple of Athena Nike*, *Hesperia* 70, pp. 1-47
- Schultz 2002
P. Schultz, *The Date of the Nike Temple Parapet*, *AJA* 106, 2002, pp. 294-295
- Schultz 2007
P. Schultz, *The iconography of the Athenian*
- apobates race: origins, meanings and transformation, in O. Palagia, A. Choreme-Spetsiere (edd.), *The Panathenaic games*, Proceedings of an international conference held at the University of Athens, May 11-12, 2004, Oxford 2007, pp. 59-72
- Schultz 2009
P. Schultz, *The North Frieze of the Temple of Athena Nike*, in O. Palagia (ed.), *Art in Athens during the Peloponnesian War*, Cambridge 2009, pp. 128-167
- Schultz, von den Hoff 2009
P. Schultz, R. von den Hoff (edd.), *Structure, image, ornament: architectural sculpture in the Greek world*, Proceedings of an international conference held at the American School of Classical Studies (Athens, 27-28 November 2004), Oxford-Oakville 2009
- Schwarz 1987
G. Schwarz, *Triptolemos. Ikonographie einer Agrar-und Mysteriengottheit*, Graz 1987
- Schwarz 1992
G. Schwarz, *Achill und Polyxena in der römischen Kaiserzeit*, *RM* 99, 1992, pp. 265-299
- Schwarzmaier 2012
A. Schwarzmaier, *Wo ist Heimarmene? Eine neue Deutung des berühmten Amphoriskos in der Berliner Antikensammlung*, *AA*, 2012, pp. 15-41
- Schwarzmaier, Scholl, Maischberger 2012
A. Schwarzmaier, A. Scholl, M. Maischberger (Hrsg.), *Die Antikensammlung, Altes Museum, Neues Museum, Pergamonmuseum, Staatliche Museen zu Berlin*, Darmstadt 2012
- Schwingenstein 1977
Schwingenstein, *Die Figurenausstattung des griechischen Theatergebäudes*, München 1977
- Sear 2006
F. Sear, *Roman Theatres. An Architectural Study*, Oxford-New York 2006
- Sechan 1930

- L. Sechan, *La Danse Grecque Antique*, Paris 1930
- Seelbach 1984
W. Seelbach, *Bemerkungen zu "τύπος", "ἀντίτυπος" und "ἄρχέτυπος" sowie zu den Inschriften des Verduner Altars*, Glotta 67, 1984, pp. 175-186
- Seiler 1992
F. Seiler, *La Casa degli Amorini Dorati (VI 16, 7.38), Häuser in Pompei V*, München 1992
- Serial/Portable Classic* 2015
S. Settis, A. Anguissola, D. Gasparetto (a cura di), *Serial/Portable classic: the Greek canon and its mutations*, Exhibition at the Fondazione Prada (Milan, 9 May - 24 Aug., Venice, 9 May - 13 Sept. 2015), Milano 2015
- Servadei 2005
C. Servadei, *La figura di Theseus nella ceramica attica : iconografia e iconologia del mito nell'Atene arcaica e classica*, Bologna 2005
- Settis 1970-71
S. Settis, ΠΟΣΕΙΔΩΝ ΑΡΙΣΤΕΡΟΜΑΧΟΣ? *La trasmissione di un modello pittorico alla cd. "Ara di Domizio Enobarbo"*, StClOr 19-20, 1970-71, pp. 146-157
- Sfameni Gasparro 2003
G. Sfameni Gasparro, *Nuovi dèi per uomini nuovi. Serapide e il sogno di Tolemeo*, in *Faraoni come dei Tolemei come faraoni*, Atti del V Congresso internazionale italo-egiziano (Torino, Archivio di stato, 8 - 12 dicembre 2001), Torino 2003, pp. 138-147
- Sforza 2005
M. Sforza, *Giovanni Carafa duca di Noja: umanista-scienziato del secolo dei lumi*, Bari 2005
- Sgarlata 1995
M. Sgarlata, *Da Cassibile a Ercolano: la storia del rilievo di Oreste a Delfi nel Museo Nazionale di Napoli*, NumAntCl 24, 1995, pp. 277-301
- Sgarlata 1997
M. Sgarlata, *L'antiquaria siciliana del secondo Settecento tra collezionismo e protezionismo*, in L. Trigilia (a cura di), *Pompeo Picherali. Architettura e città fra XVII e XVIII secolo. Sicilia, Napoli, Malta*, Atti del IV Corso di Studi Internazionali sul Barocco in Sicilia (Siracusa, 12-16 ottobre 1995), Siracusa 1997, pp. 37-45
- Shapiro 1992
H.A. Shapiro, *Mousikoi agones: Music and Poetry at the Panathenaia*, in J. Neils 1992, pp. 53-76
- Shapiro 1993
H.A. Shapiro, *Personifications in Greek Art. The Representation of Abstract Concepts 600-400 BC*, Zurich 1993
- Shaw 1980
J.W. Shaw, *Excavations at Kommos (Crete) during 1979*, Hesperia 49, 1980, pp. 207-250
- Shaw 2000
M.C. Shaw, *The Sculpture from the Sanctuary*, in J.W. Shaw, M.C. Shaw (edd.), *Kommos IV. The Greek sanctuary*, Princeton 2000, pp. 135-209
- Shear 1935
T.L. Shear, *Excavations at the Athenian Agora: The Sculpture Found in 1933*, Hesperia 4, 1935, pp. 371-420
- Shear 2003
J.L. Shear, *Atarbos' base and the Panathenaia*, JHS 123, 2003, pp. 164-180
- Shefton 1982
B. Shefton, *The krater from Baksy*, in D. Kurtz, B. Sparkes (edd.), *The eye of Greece. Studies in the art of Athens*, Cambridge-New York 1982, pp. 149-182
- Sherwin-White 1978
S. Sherwin-White, *Ancient Cos: an historical study from the Dorian settlement to the imperial period*, Göttingen 1978
- Sieveking 1916

- J. Sieveking, *Die Terrakotten der Sammlung Loeb*, I-II, München 1916
- Simon 1938
A.K.H. Simon, *Comicae tabellae*, Emsdetten 1938
- Simon 1954
E. Simon, *Die Typen der Medeadarstellung in der antiken Kunst*, *Gymnasium* 61,3, 1954, pp. 203-227
- Simon 1957
E. Simon, *Die Portlandvase*, Mainz 1957
- Simon 1975
E. Simon (Hrsg.), *Führer durch die Antikenabteilung des Martin v. Wagner Museum der Universität Würzburg*, Mainz 1975
- Simon 1986
E. Simon, *Augustus. Kunst und Leben in Rom um die Zeitenwende*, München 1986
- Simon 1988
E. Simon, *Zur Sandalenlöserin der Nikebalustrade*, in M. Schmidt (Hrsg.), *Kanon. Festschrift Ernst Berger zum 60. Geburtstag am 26. Februar 1988 gewidmet*, Basel 1988, pp. 69-73
- Simon 1990
E. Simon, *Die Götter der Römer*, München 1990
- Simon 1993
E. Simon, *Der Laginafries und der Hekatemythos in Hesiods Theogonie*, *AA* 1993, pp. 277-84
- Simon 1997
E. Simon, *An Interpretation of the Nike Temple Parapet*, in D. Buitron-Olivier (ed.), *The Interpretation of Architectural Sculpture in Greece and Rome*, Washington 1997, pp. 127-143
- Simon 2004-5
E. Simon, *Die Waffen von Arkades: Ausrüstung für die Pyrrhiche*, *Anodos* 4-5, 2004-5, pp. 231-242
- Simon, Hirmes 1981
E. Simon, M. Hirmes, *Die griechische Vasen*, München 1981
- Sinn 2000
F. Sinn, *Beobachtungen zur Entwicklung der römischen Ausstattungskunst. Der Prozess der Anpassung griechischer Ikonographie an die Interessen römischer Kunstsammler dargestellt an Reliefbeispielen*, *Ostraka* 9, 2000, pp. 385-418
- Sinn 2006
F. Sinn, *Vatikanische Museen, Museo Gregoriano Profano ex Lateranense. Katalog der Skulpturen, III. Reliefgeschmückte Gattungen römischer Lebenskultur: griechische Originalskulptur. Monumente orientalischer Kulte*, Wiesbaden 2006
- Sirleto 2009
R. Sirleto, *Museo Provinciale Campano: il comporsi delle collezioni archeologiche*, in R. Cioffi, N. Barrella (a cura di), *Il Museo Campano di Capua: storia di un'istituzione e delle sue raccolte*, Napoli 2009, pp. 81-136
- Sirleto, Vollaro 2012
R. Sirleto, E. Vollaro, *Gli scavi storici dell'acropoli di Cuma. Contesti e materiali*, in C. Rescigno 2012, pp. 35-62
- Slater 1985
N.W. Slater, *Vanished Players: Two Classical Reliefs and Theatre History*, *GrRomByzSt* 26, 1985, pp. 333-344
- Slavazzi 2006
F. Slavazzi, *Il lusso del riposo. Arredi marmorei nelle ville romane*, in J. Ortalli (a cura di), *Vivere in villa. Le qualità delle residenze agresti in età romana*, Atti del convegno, Ferrara - gennaio 2003, Firenze 2006, pp. 286-304
- Slavazzi 2010
F. Slavazzi, *Il lusso del principe. Una ricognizione sull'arredo marmoreo delle ville imperiali*, *Amoenitas* 1, 2010, pp. 1-19
- Smith 1892-1904

- A.H. Smith, *A catalogue of sculpture in the Department of Greek and Roman Antiquities*, I-III, London 1892-1904
- Smith 1916
A.H. Smith, *Recently acquired reliefs in the British Museum*, JHS 36, 1916, pp. 65-86
- Smith 1991
R.R.R. Smith, *Hellenistic sculpture: a handbook*, London 1991
- Smith 1995
R.R.R. Smith, *Hellenistic sculpture*, London 1995
- Smith 2011
A.C. Smith, *Polis and Personification in Classical Athenian Art*, Leiden-Boston 2011
- Snowden 1970
F.M. Snowden, *Blacks in antiquity: Ethiopians in the Greco-Roman experience*, Cambridge 1970
- Sogliano 1907
A. Sogliano, *Campania. VI. Pompei. Relazione degli scavi fatti dal dicembre 1902 a tutto marzo 1905*, in NSc 1907, pp. 549-593
- Sokolowski 1969
F. Sokolowski, *Lois sacrées des cités grecques*, Paris 1969
- Soldner 2007
M. Soldner, *Bios Eudaimon: Zur Ikonographie des Menschen in der rotfigurigen Vasenmalerei Unteritaliens*, Bibliopolis 2007
- Sommella 1978
P. Sommella, *Forma e urbanistica di Pozzuoli romana*, Puteoli 2, 1978, pp. 1-98
- Sotheby's 1985
Sotheby's. *Ancient glass, Egyptian, Middle Eastern, Greek, Etruscan and Roman antiquities. Day of sale Monday 9th December 1985*, London 1985
- Sotheby's 2005
Sotheby's. *Egyptian, Classical & Western Asiatic Antiquities: auction in New York*, 5 December 2005, New York 2005
- Sotheby's 2012
Sotheby's. *Egyptian, Classical & Western Asiatic Antiquities: auction in New York*, 7 June 2012, New York 2012
- Sotheby's 2013
Sotheby's. *Egyptian, Classical & Western Asiatic Antiquities: auction in New York*, 12 June 2013, New York 2013
- Sotheby's 2015
Sotheby's. *Egyptian, Classical & Western Asiatic Antiquities: auction in New York*, 3 June 2015, New York 2015
- Spannagel 1999
M. Spannagel, *Exemplaria Principis: Untersuchungen zur Entstehung und Ausstattung des Augustusforums*, Heidelberg 1999
- Spano 1910
G. Spano, *Campania*, NSc 1910, pp. 377-418
- Speier 1932
H. Speier, *Zweifiguren-Gruppen im fünften und vierten Jahrhundert vor Christus*, RM 47, 1932, pp. 1-94
- Sperti 2004
L. Sperti, *Un rilievo non finito a Venezia, e una breve nota sui modi di produzione delle officine neoattiche ad Atene in età antoniniana*, in M. Fano Santi (a cura di), *Studi di archeologia in onore di Gustavo Traversari*, Roma 2004, pp. 803-820
- Spinazzola 1928
V. Spinazzola, *Le arti decorative in Pompei e nel Museo Nazionale di Napoli*, Milano 1928
- Spinola 1996-99
G.D. Spinola, *Il Museo Pio-Clementino*, I-III, Città del Vaticano 1996-1999
- Sporn 2004
K. Sporn, *Pan- und Nymphenreliefs aus Kreta*, in *Creta romana e protobizantina*, Atti del

Congresso Internazionale (Iraklion, 23-30 settembre 2000), Padova 2004, pp. 1103-1119

Sporn 2010

K. Sporn, *Espace naturel et paysages religieux: les grottes dans le monde grec*, RHistRel 227, 2010, pp. 553-571

Spyropoulos 1993

T. Spyropoulos, Νέα γλυπτά αποκτήματα του Αρχαιολογικού Μουσείου Τριπόλεως, in O. Palagia, W. Coulson (edd.), *Sculpture from Arcadia and Laconia*, Proceedings of an international conference held at the American School of Classical Studies at Athens, April 10-14, 1992, Oxford 1993, pp. 257-267

Spyropoulos 2006

T. Spyropoulos, Η έπαυλη του Ηρώδη Αττικού στην Εύα/Λουκού Κυνουρίας, Athina 2006

Squarciapino 1943

M. Floriani Squarciapino, *La scuola di Afrodisia*, Roma 1943

Squarciapino 1983

M. Floriani Squarciapino, *La scuola di Afrodisia 40 anni dopo*, ArchCl 35, 1983, pp. 74-87

Squarciapino 1974

M. Floriani Squarciapino, *Sculture dal Foro Severiano di Leptis Magna*, Roma 1974

Stähler 1978

K. Stähler, *Ein grossgriechisches Weihrelief an Helios*, Boreas 1, 1978, pp. 103-112

Stähli 2008

A. Stähli, *Die Kopie: Überlegungen zu einem methodischen Leitkonzept der Plastikforschung*, in K. Junker, A. Stähli (Hrsg.) *Original und Kopie: Formen und Konzepte der Nachahmung in der antiken Kunst*, Akten des Kolloquiums in Berlin (17.-19. Februar 2005), Wiesbaden 2008, pp. 15-34

Stambaugh 1972

J.E. Stambaugh, *Sarapis under the early Ptolemies*, Leiden 1972

Stansbury-O'Donnel 2014

M.D. Stansbury-O'Donnel, *Menelaos and Helen in Attic Vase Painting*, in J.H. Oakley, H.A. Shapiro (edd.), *Athenian Potters and Painters*, III, Oxford 2014, n. 25

Stefani 2006

G. Stefani, *Casa del Menandro (I, 10)*, in P.G. Guzzo (a cura di), *Argenti a Pompei*, Catalogo della mostra (Napoli, 2 aprile - 11 settembre 2006), Milano 2006, pp. 191-223

Stefanidou-Tiveriou 1979

T. Stefanidou-Tiveriou, Νεοαττικά: Οι ανάγλυφοι πίνακες από το λιμάνι του Πειραιά, Athenai 1979

Stefanidou-Tiveriou 1985

T. Stefanidou-Tiveriou, *Τραπεζοφόρα του Μουσείου Θεσσαλονίκης*, Thessalonike 1985

Stefanidou-Tiveriou 1988

T. Stefanidou-Tiveriou, *Doppelbild eines eingehüllten Pan*, in M. Schmidt (Hrsg.), *Kanon. Festschrift Ernst Berger zum 60. Geburtstag am 26. Februar 1988 gewidmet*, Basel 1988, pp. 262-268

Stephani 1847

L. Stephani, *Bas-relief d'une base de candélabre*, AdI 19, 1847, pp. 285-293

Stephani 1868

L. Stephani, *Erklärung einiger im Jahre 1867 im südlichen russland gefundenen Gegenstände*, Compte-Rendu de la Commission Impériale archéologique 12, 1868, pp. 3-125

Stemmer 1995

K. Stemmer (Hrsg.), *Standorte. Kontext und Funktion antiker Skulptur*, Catalogo della Mostra (Berlin 1994-95), Berlin 1995

Steskal, La Torre 2008

M. Steskal, M. La Torre (Hrsg.), *Das Vadiusgymnasium in Ephesos. Archäologie und Baubefunde*, Wien 2008

Stewart 1979

- A. Stewart, *Attika. Studies in Athenian Sculpture of the Hellenistic Age*, Londra 1979
- Stewart 1990
A.F. Stewart, *Greek sculpture: an exploration*, New Haven-London 1990
- Stuart Jones 1912
H. Stuart Jones, *A Catalogue of the Ancient Sculptures preserved in the Municipal Collections of Rome: The Sculptures of the Museo Capitolino*, Oxford 1912
- Stuart Jones 1926
H. Stuart Jones, *A Catalogue of the Ancient Sculptures preserved in the Municipal Collections of Rome: The Sculptures of the Palazzo dei Conservatori*, Oxford 1926
- Stubbe Østergaard 1996
J. Stubbe Østergaard, *Catalogue Imperial Rome. Ny Carlsberg Glyptotek*, 1, Copenhagen 1996
- Stucky 1981
R.A. Stucky, *Les divinités de la tribune du sanctuaire d'Echmoun à Sidon. Problème de leur identification*, in *Méthodologie Iconographique*, Actes du Colloque de Strasbourg 1979, Strasbourg 1981, pp. 91-94
- Stucky 1984
R.A. Stucky, *Tribune d'Echmoun: ein griechischer Reliefzyklus des 4. Jahrhunderts v. Chr. in Sidon*, Basel 1984
- Stucky 1991
R.A. Stucky, *Il santuario di Eshmun a Sidone e gli inizi dell'ellenizzazione in Fenicia*, ScAnt 5, 1991, pp. 461-482
- Stucky 1993
R.A. Stucky, *Die Skulpturen aus dem Eschmun-Heiligtum bei Sidon. Griechische, römische, kyprische und phönizische Statuen und Reliefs vom 6. Jahrhundert vor Chr. bis zum 3. Jahrhundert nach Chr.*, Basel 1993
- Stucky 1998
R.A. Stucky, *Le Sanctuaire d'Echmoun à Sidon*, National Museum News 7, 1998, pp. 3-13
- Stucky 2001
R.A. Stucky, *Acculturation et retour aux sources: Sidon aux époques perse et hellénistique*, in R. Frei-Stolba, K. Gex (edd.), *Recherches récentes sur le monde hellénistique*, Actes du colloque international organisé à l'occasion du 60e anniversaire de Pierre Ducrey (Lausanne, 20-21 novembre 1998), Bern-New York 2001, pp. 247-58
- Stucky 2005
R.A. Stucky, *Das Eschmun-Heiligtum von Sidon: Architektur und Inschriften*, Basel 2005
- Stucky, Mathys 2000
R.A. Stucky, H.P. Mathys, *Le sanctuaire sidonien d'Echmoun. Aperçu historique du site, des fouilles et des découvertes faites à Bostan ech-Cheikh*, BAAL 4, 2000, pp. 123-148
- Studniczka 1906
F. Studniczka, *Die auf den Kitharodenreliefs dargestellten Heiligtümer*, JdI 21, 1906, pp. 73-86
- Studniczka 1907
F. Studniczka, *Nochmals die Heiligtümer auf den Kitharodenreliefs*, JdI 22, 1907, pp. 6-8
- Studniczka 1907a
F. Studniczka, *Kalamis. Ein Beitrag zur griechischen Kunstgeschichte*, Leipzig 1907
- Studniczka 1926
F. Studniczka, *Artemis und Iphigenie: Marmorgruppe der Ny-Carlsberg Glyptothek*, Leipzig 1926
- Sturgeon 1977
M.C. Sturgeon, *Corinth, IX, 2. Sculpture: the Reliefs from the Theater*, Princeton 1977
- Sturgeon 2004
M.C. Sturgeon, *Corinth, IX, 3. Sculpture: The Assemblage from the Theater*, Princeton 2004
- Sturgeon 1978
M.C. Sturgeon, *A New Monument to Herakles at Delphi*, AJA 82, 1978, pp. 226-235

- Süsserott 1938
H.K. Süsserott, *Grichische Plastik des IV. Jahrhunderts vor Christus*, Frankfurt 1938
- Svoronos 1908-37
J.N. Svoronos, *Das Athener Nationalmuseum*, I-III, Athen 1908-37
- Taramelli, Delogu 1936
A. Taramelli, R. Delogu, *Il R. Museo Nazionale e la Pinacoteca di Cagliari*, Roma 1936
- Thiemann 1959
E. Thiemann, *Hellenistische Vatergottheiten: das Bild des bärtigen Gottes in der nachklassischen Kunst*, Münster 1959
- Thomas 2001
R. Thomas, *Eine postume Statuette Ptolemaios IV und ihr historischer Kontext: zur Götterangleichung hellenistischer Herrscher* (TrWPr, Heft 18), Mainz 2001
- Thomas, Clark 2011
M.L. Thomas, J.R. Clark, *New evidence for the history. Setting, and reconstruction of Oplontis Villa A at Torre Annunziata*, JRA 24, 2011, pp. 370-381
- Thompson 1948
H.A. Thompson, *The Excavation of the Athenian Agora. Twelfth Season: 1947*, Hesperia 17, 1948, pp. 149-196
- Thompson 1952
H.A. Thompson, *The Altar of Pity in the Athenian Agora*, Hesperia 21, pp. 47-82
- Thompson 1961
H.A. Thompson, *The Panathenaic Festival*, AA, 1961, pp. 224-231
- Thompson 1973
D.B. Thompson, *Ptolemaic oinochoai and portraits in faience. Aspects of the ruler cult*, Oxford 1973
- Thompson 2000
D.J. Thompson, *Philadelphus' Procession: Dynastic Power in a Mediterranean Context*, in L. Mooren (ed.), *Politics, Administration and Society in the Hellenistic and Roman World*, Proceedings of the International Colloquium (Bertinoro 19-24 July 1997), Leeuven 2000, pp. 365-388.
- Thompson, Wycherley 1972
H.A. Thompson, R.E. Wycherley, *The Athenian Agora, 14. The Agora of Athens: the history, shape, and uses of an ancient city center*, Princeton 1972
- Thöne 1999
C. Thöne, *Ikonographische Studien zu Nike im 5. Jh. v. Chr. Untersuchungen zur Wirkungsweise und Wesensart*, Heidelberg 1999
- Thönges-Stringaris 1965
R.N. Thönges-Stringaris, *Das griechische Totenmahl*, AM 80, 1965, pp. 1-99
- Tischbein, Heyne 1801
W. Tischbein, C.G. Heyne, *Homer nach Antiken gezeichnet*, Göttingen 1801
- Tiverios 1981
M. Tiverios, *Sieben gegen Theben*, AM 96, 1981, pp. 145-161
- Tiverios 1988
M. Tiverios, *Αρχαϊστικά, 1*, in *Πρακτικά του XII Διεθνούς Συνεδρίου Κλασικής Αρχαιολογίας: Αθήνα, 4-10 Σεπτεμβρίου 1983*, III, Athina 1988, pp. 271-275
- Tiverios 1989
M. Tiverios, *Archaistica, 2*, in H.-U. Cain, H. Gabelmann, D. Salzmann (Hrsg.), *Festschrift für Nikolaus Himmelmann: Beiträge zur Ikonographie und Hermeneutik*, Mainz 1987, pp. 389-397
- Tiverios 2008
M. Tiverios, *The Derveni Krater*, in D. Kurtz (ed.), *Essays in Classical Archaeology for Eleni Hatzivassiliou 1977-2007*, Oxford 2008, pp. 203-212
- Tobin 1997

- J. Tobin, *Herodes Attikos and the city of Athens. Patronage and Conflict under the Antonines*, Amsterdam 1997
- Todisco 1975
L. Todisco, *L'impresa di Eracle e il toro nel gruppo lisippeo di Alizia*, AnnBari 19, 1975, pp. 29-56
- Todisco 1982
L. Todisco, *Testimonianze sull'impresa di Eracle e il toro*, Bari 1982
- Todisco 1993
L. Todisco, *Scultura greca del IV secolo. Maestri e scuole di statuaria tra classicità ed ellenismo*, Milano 1993
- Todisco 1994
L. Todisco, *Scultura antica e reimpiego in Italia Meridionale, 1. Puglia, Basilicata, Campania*, Bari 1994
- Todisco 2011
L. Todisco, *L'impresa di Eracle e il toro nel gruppo lisippeo di Alizia*, in L. Todisco, *Scritti di archeologia classica: architettura, scultura, ceramica figurata in Grecia, Italia meridionale e Sicilia*, Bari 2011, pp. 215-227
- Tölle-Kastenbein 1974
R. Tölle-Kastenbein, *Samos, XIV. Das Kastro Tigani. Die Bauten und Funde griechischer, römischer und byzantinischer Zeit*, Bonn 1974
- Tomei 1997
M.A. Tomei, *Museo Palatino*, Milano 1997
- Tomei 1999
M.A. Tomei, *Scavi francesi sul Palatino. Le indagini di Pietro Rosa per Napoleone III (1861-1870)*, Roma 1999
- Toso 2007
S. Toso, *Fabulae graecae: miti greci nelle gemme romane di I sec. a.C.*, Roma 2007
- Touchette 1990
L.A. Touchette, *A New Interpretation of Orpheus Relief*, AA 1990, pp. 77-90
- Touchette 1995
L.A. Touchette, *The dancing Maenad reliefs: continuity and change in Roman copies*, London 1995
- Touchette 1998
L.A. Touchette, *Two Nikai with a Trophy - Two Woman with a Herm: Public and Private in Roman Copies of the Nike Parapet*, in *Horti romani* 1998, pp. 315-331
- Touchette 1998a
L.A. Touchette, *Un nuovo monumento con Menadi dal Foro: riflessioni sulla destinazione pubblica dei rilievi neoattici nel mondo romano*, BCom 99, 1998, pp. 113-124
- Touchette 2000
L.A. Touchette, *The mechanics of Roman copy production?*, in G. R. Tsetschladze, A.J.N.W. Prag, A.M. Snodgrass (Edd.) *Periplous: papers on classical art and archaeology presented to Sir John Boardman*, London 2000, pp. 344-352
- Tracy 2007
S.V. Tracy, *Games at the Lesser Panathenaia?*, in O. Palagia, A. Choreme-Spetsiere (edd.), *The Panathenaic games*, Proceedings of an international conference held at the University of Athens, May 11-12, 2004, Oxford 2007, pp. 53-58
- Tran Tam Tinh 1983
V. Tran Tam Tinh, *Sérapis debout: corpus des monuments de Sérapis debout et étude iconographique*, Leiden 1983
- Tran Tam Tinh 1988
V. Tran Tam Tinh, *La Casa dei Cervi a Ercolano*, Roma 1988
- Traversari 1977
G. Traversari, *Rilievo arcaistico da Leptis Magna al Museo archeologico di Tripoli*, Quaderni di Archeologia della Libia 9, 1977, pp. 93-96
- Travlos 1971
J. Travlos, *Bildlexikon zur Topographie des antiken Athen*, Tübingen 1971
- Travlos 1988

- J. Travlos, *Bildlexikon zur Topographie des antiken Attika*, Tübingen 1988
- Trendall 1971
A.D. Trendall, *Illustrations of Greek Drama*, London 1971
- Trianti 1998
I. Trianti, Το Μουσείο Ακροπόλεως, Athina 1998
- Trillmich 1979
W. Trillmich, *Eine Jünglingsstatue in Cartagena und Überlegungen zur Kopienkritik*, MM 20, 1979, pp. 339-360
- Trionfi romani 2008
E. La Rocca, S. Tortorella (a cura di), *Trionfi romani*, Catalogo della Mostra (Roma 2008), Milano 2008
- Tuchelt 1969-70
T. Tuchelt, *Pan und Pankult in Kleinasien*, IstMitt 19-20, 1969-70, pp. 223-236
- Tuchelt 1972
T. Tuchelt, *Weihrelief an die Musen: Zu einem Votiv aus Didyma*, AA, 1972, pp. 87-107
- Turcan 1984
R. Turcan, *Initiation bachique ou drame satyrique? Observations sur une série de reliefs hellénistiques*, in N. Bonacasa, A. Di Vita (a cura di), *Alessandria e il mondo ellenistico-romano. Studi in onore di Achille Adriani*, Roma 1984, pp. 658-667
- Türr 1984
K. Türr, *Fälschungen antiker Plastik seit 1800*, Berlin 1984
- Un'arte per l'impero 2002
P. Zanker, *Un'arte per l'impero: funzione e intenzione delle immagini nel mondo romano*, Milano 2002
- Ustinova 2009
Y. Ustinova, *Caves and the ancient Greek mind : descending underground in the search for ultimate truth*, Oxford 2009
- Vaglieri 1908
D. Vaglieri, VI. Roma, NSc 1908, pp. 347-356
- Valeri 2005
C. Valeri, *Marmora phlegraea: sculture del Rione Terra di Pozzuoli*, Roma 2005
- Valeri 2010
C. Valeri, *Prometeo e Issione puniti da Zeus. Breve nota su una bottega puteolana di orizzonte microasiatico*, MEFRA 122, 2010, pp. 427-238
- Valerio, Zucco 1980-81
V. Valerio, C. Zucco, *Il rilievo archeologico delle Terme di Pozzuoli ("Tempio di Nettuno")*, Puteoli 4, 1981, pp. 189-191
- Van Andringa 2009
W. Van Andringa, *Quotidien des dieux et des hommes. La vie religieuse dans les cités du Vésuve à l'époque romaine*, Roma 2009
- van Buren 1919
E.D. van Buren, *Praxias*, MemAmAc 3, 1919, pp. 91-100
- van Straten 1976
F.T. van Straten, *Daikrates' Dream. A votive relief from Kos, and some other "kat'onar" dedications*, BABesch 51, 1976, pp. 1-27
- van Straten 1995
F.T. van Straten, *Hiera Kala: images of animal sacrifice in archaic and classical Greece*, Leiden-New York 1995
- Vaughan 1987
G. Vaughan, *James Hugh Smith Barry as a Collector of Antiquities*, Apollo 126, 1987, pp. 4-11
- Vaughan 2000
G. Vaughan, *Thomas Jenkins and his international clientele*, in D. Boschung, H. von Hesberg (Hrsg.), *Antikensammlungen des europäischen Adels im 18. Jahrhundert als Ausdruck einer europäischen Identität*, Internationales Kolloquium (Düsseldorf, 7.2-10.2. 1996) (MAR, 27), Mainz 2000, pp. 20-30

- Venedikov, Gerassimov 1973
I. Venedikov, T. Gerassimov, *Thrakische Kunst*, Wien-München 1973
- Vermeule 1960
C.C. Vermeule, *The Dal Pozzo-Albani drawings of classical antiquities in the British museum* (Transactions of the American Philosophical Society 50, 5), Philadelphia 1960
- Vermeule, Bothmer 1955
C.C. Vermeule, D. von Bothmer, *Notes on a new edition of Michaelis "Ancient marbles in Great Britain"*, AJA 59, 1955, pp. 129-150
- Vermeule, Bothmer 1956
C.C. Vermeule, D. von Bothmer, *Notes on a new edition of Michaelis "Ancient marbles in Great Britain"*, 2, AJA 60, 1956, pp. 321-350
- Verzeichnis 1885
Verzeichnis der Antiken Skulpturen mit Ausschluss der Pergamenischen Fundstücke, Berlin 1885
- Verzár 2008
M. Verzár, *Il fregio con danzatrici da Narona*, Archeologia Adriatica 2, 2008, pp. 701-714
- Vetter 1953
E. Vetter, *Handbuch der italienischen Dialekte*, Heidelberg 1953
- Viceconte 2011-12
F. Viceconte, *Il duca di Medina de las Torres (1600-1668) tra Napoli e Madrid: mecenatismo artistico e decadenza della monarchia*, Diss. di Dottorato in Scienze Archeologiche e Storico-Artistiche, Università degli Studi di Napoli Federico II, Ciclo XXV, Napoli 2011-12
- Vidale 2002
M. Vidale, *L'idea di un lavoro lieve: il lavoro artigianale nelle immagini della ceramica greca tra VI e IV secolo a.C.*, Padova 2002
- Vikela 1994
E. Vikela, *Die Weihreliefs aus dem Athener Pankrates-Heiligtum am Ilissos. Religionsgeschichtliche Bedeutung und Typologie* (AM Beiheft, 16), Berlin 1994
- Vikela 1997
E. Vikela, *Attische Weihreliefs und die Kult-Topographie Attikas*, AM 112, 1997, pp. 167-246
- Vikela 2005
E. Vikela, *Griechische Reliefweihungen an Athena. Ikonographie der Göttin und Bildkomposition der Reliefs*, AM 120, 2005, pp. 85-161
- Villa Albani 1989
P.C. Bol (Hrsg.), *Forschungen zur Villa Albani. Katalog der antiken Bildwerke I. Bildwerke im Treppenaufgang und im Piano Nobile des Casino*, Berlin 1989
- Villa Albani 1990
P.C. Bol (Hrsg.), *Forschungen zur Villa Albani. Katalog der antiken Bildwerke II. Bildwerke in den Portiken, dem Vestibül und der Kapelle des Casino*, Berlin 1990
- Villa Albani 1992
P.C. Bol (Hrsg.), *Forschungen zur Villa Albani. Katalog der antiken Bildwerke III. Bildwerke in der Galleria della Leda, im ehemaligen Tempel der ephesischen Artemis und im Bigliardo*, Berlin 1992
- Villa Albani 1994
P. C. Bol (Hrsg.), *Forschungen zur Villa Albani. Katalog der antiken Bildwerke IV. Bildwerke im Kaffeehaus*, Berlin 1994
- Villa Albani 1998
P.C. Bol (Hrsg.), *Forschungen zur Villa Albani. Katalog der antiken Bildwerke V. In den Gärten oder auf Gebäuden aufgestellte Skulpturen und Masken*, Berlin 1998
- Villefosse, Albert 1922
H. de Villefosse, A.M. Albert, *Catalogue sommaire des Marbres antiques*, Paris 1922
- Villucci 1982
A.M. Villucci, *Note sui materiali di spoglio reimpiegati nella Cattedrale di Sessa Aurunca*, Studia Suessana, III, 1982, pp. 23-32

Viscardi 2010

G.P. Viscardi, *Artemide Munichia: aspetti e funzioni mitico-rituali della dea del Pireo*, *DialHistAnc* 36, 2, 2010, pp. 31-60

Visconti I-VII

E.Q. Visconti, *Il Museo Pio-Clementino descritto*, I-VII, Roma 1782-1807

Visconti 1804

E.Q. Visconti, *Les monuments antiques des Musée Napoléon*, Paris 1804

Visconti 1884

C.L. Visconti, *Les Monuments de sculpture antique du Musée Torlonia*, Roma 1884

Visconti 2009

G. Visconti, *La danza armata nel simposio greco*, *Ostraka* 18, 2009, pp. 545-557

Vivliodetes 2001

E.P. Vivliodetes, «Saltantes Lacaeae» σε θραύσματα αττικού ερυθρόμορφου κρατήρα, *ADelt* 56,1, 2001, pp. 181-190

Vollkommer 2004

R. Vollkommer, s.v. *Archelaos*, in *Künstlerlexikon der Antike*, 2, München-Leipzig 2004, p. 543

von Albrecht 2012

M. von Albrecht, *Properz und die Architektur des augusteischen Rom*, in R. Cristofoli, C. Santini, F. Santucci (a cura di), *Properzio fra tradizione e innovazione*, Atti del Convegno Internazionale (Assisi-Spello 21-23 maggio 2010), Assisi 2012, pp. 207-228

von den Hoff 1994

R. von den Hoff, *Philosophenporträts des Früh- und Hochhellenismus*, München 1994

von den Hoff 2007

R. von den Hoff, *Die Plastik der Diadochenzeit*, in P.C. Bol (Hrsg.), *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst, III. Hellenistische Plastik*, Mainz 2007, pp. 1-40

von den Hoff 2009

R. van den Hoff, *Herakles, Theseus and the Athenian Treasury at Delphi*, in Schultz, von den Hoff 2009, pp. 98-104

von Hesberg 1980

H. von Hesberg, *Eine Marmorbasis mit dionysischen und bukolischen Szenen*, *RM* 87, 1980, pp. 255-282

von Hesberg 1981

H. von Hesberg, *Girlandenschmuck der republikanischen Zeit in Mittelitalien*, *RM* 88, 1981, pp. 201-245

von Hesberg 1981a

H. von Hesberg, *Denkmäler zu den römischen Göttergestalten*, in *ANRW II*, 17.2, Berlin-New York 1981

von Hesberg 1981b

H. von Hesberg, *Bemerkungen zu Architekturepigrammen des 3 Jahrhunderts v. Chr.*, *JdI* 96, 1981, pp. 55-119

von Hesberg 1986

H. von Hesberg, *Das Münchner Bauernrelief. Bukolische Utopie oder Allegorie individuellen Glücks?*, *MüJb* 37, 1986, pp. 7-32

von Hesberg 2004

H. von Hesberg, *Philosophen im römischen Rheinland: Bildung, Otium und soziale Distinktion in der Provinz*, *KJb* 37, 2004, pp. 23-38

von Hesberg 2006

H. von Hesberg, *Das Münchner Bauernrelief. Bukolische Utopie oder Allegorie individuellen Glücks?*, *MüJb* 37, 1986, pp. 7-32

von Prittwitz und Gaffron 2007

H.-H. von Prittwitz und Gaffron, *Die hellenistische Plastik von 160 bis 120 v. Chr.*, in P.C. Bol (Hrsg.), *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst III. Hellenistische Plastik*, Mainz 2007, pp. 241-271

von Sacken 1871

E. von Sacken, *Die antiken Bronzen des K.K. Münz- und Antiken- Cabinetes in Wien, I. Die*

- figuralischen Bildwerke classischer Kunst*, Wien 1871
- von Salis 1912
A. von Salis, *Der Altar von Pergamon*, Berlin 1912
- von Salis 1956
A. von Salis, *Löwenkampfbilder des Lysipp*, Berlin 1956
- von Schönebeck 1938
H. U. von Schoenebeck, *Ein hellenistisches Schalenornament*, in *Mnemosynon Theodor Wiegand*, München 1938, pp. 54-73
- Vorster 1998
C. Vorster, *Die Skulpturen von Fianello Sabino: zum Beginn der Skulpturenausstattung in römischen Villen*, Wiesbaden 1998
- Vorster 1998a
C. Vorster, *Hellenistische Skulpturen in Rom. Zur Pflege "antiker" Statuen in der Kaiserzeit*, in *Horti romani* 1998, pp. 275-294
- Voutyras 1989
E. Voutyras, *Περί της Κρατητείου αιρέσεως. Σκέψεις γύρω από το Ανάγλυφο του Αρχελάου από την Πιρήνη*, *Egnatia* 1, 1989, pp. 129-170
- Waagen 1837-39
G.F. Waagen, *Kunstwerke und Künstler in England*, I-III, Berlin 1837-1839
- Wagner 1982
A.L. Wagner, *Archaistische Reliefs mit der Apollinischen Trias*, München 1982 (ungedruckte Magisterarbeit)
- Walbank 1996
F. W. Walbank, *Two Hellenistic Processions: A matter of Self-Definition*, *ScrCII* 15, 1996, pp. 119-130
- Wallace-Hadrill 2011
A. Wallace-Hadrill, *Herculaneum: Past and Future*, London 2011
- Walter 1923
O. Walter, *Beschreibung der Reliefs im kleinen Akropolismuseum*, Wien 1923
- Walter 1941
O. Walter, *Weihrelief eines Fuhrmannes an Asklepios*, *AM* 66, 1941, pp. 149-159
- Walter 1980
H. Walter, *Pans Wiederkehr: der Gott der griechischen Wildnis*, München 1980
- Walters 1926
H.B. Walters, *Catalogue of the Engraved Gems and Cameos Greek Etruscan and Roman in the British Museum*, London 1926
- Watzinger 1946-47
C. Watzinger, *Theoxenia des Dionysos*, *JdI* 61-62, 1946-47, pp. 76-87
- Webb 1996
P. A. Webb, *Hellenistic architectural sculpture: figural motifs in western Anatolia and the Aegean Islands*, Madison 1996
- Weber 1830
C. Weber, *Pianta di una porzione degli edifici e strade della Pompeana*, *AdI* 1830, pp. 42-51
- Webster 1956
M. Webster, *Greek Theatre Production*, London 1956
- Webster 1965
M. Webster, *Zoffany's Painting of Charles Townley's Library in Park Street*, *The Burlington Magazine* 106, 1964, pp. 316-323
- Webster 1965a
T.B.L. Webster, *The Poet and the Mask*, in M.G. Anderson (ed.), *Classical Drama and its Influence. Essays presented to H. D. F. Kitto*, London 1965, pp. 3-13
- Webster 1978
T.B.L. Webster, *Monuments illustrating Old and Middle Comedy*, London 1978³
- Webster 1995
T.B.L. Webster, *Monuments illustrating New Comedy*, I-II, London 1995³

Weege 1926

F. Weege, *Der Tanz in der Antike*, Halle-Saale 1926

Weir 1999

R. Weir, *Nero and the Herakles Frize at Delphi*, BCH 123, 1999, pp. 397-404

Welcker 1841

F.G. Welcker, *Das akademische Kunstmuseum zu Bonn*, Bonn 1941

Welcker I-V

F.G. Welcker, *Alte Denkmäler*, I-V, Göttingen 1849-1864

Wegener 1985

S. Wegener, *Funktion und Bedeutung der landschaftlichen Elemente in der griechischen Reliefkunst archaischer bis hellenistischer Zeit*, Frankfurt 1985

Westervelt 2009

H. Westervelt, *Herakles at Olympia: The Sculptural Program of the Temple of Zeus*, in P. Schultz, R. von den Hoff 2009, pp. 133-152

Wickkiser 2008

B.L. Wickkiser, *Asklepios, Medicine, and Politics of Healing in the Fifth Century Greece. Between Craft and Cult*, Baltimore 2008

Wilcken 1927-57

U. Wilcken, *Urkunden der Ptolemäerzeit (ältere Funde): 1. Papyri aus Unterägypten - 2. Papyri aus Oberägypten*, Berlin-Leipzig 1927-57

Will 1976

E. Will, *Un nouveau monument de l'art grec en Phénicie. La tribune du sanctuaire d'Echmoun à Sidon*, BCH 100, 1976, pp. 565-574

Will 1985

E. Will, *Un problème d'interpretatio graeca: La pseudo-tribune d'Echmoun à Sidon*, Syria 62, 1985, pp. 105-24

Willers 1975

D. Willers, *Zu den Anfängen der archaischen Plastik in Griechenland*, Berlin 1975

Williams 1982

C.K. Williams II, *Zeus and other deities. Notes on two archaistic piers*, in H.A. Thompson (ed.), *Studies in Athenian architecture, sculpture, and topography: presented to Homer A. Thompson*, Princeton 1982, pp. 175-181

Williams 2013

D. Williams, *The East Pediment of the Parthenon, from Perikles to Nero*, London 2013

Wilson 2000

P. Wilson, *The Athenian Institution of the Khoregia. The Chorus, the City and the Stage*, Cambridge 2000

Wilson, Bignamini 1997

A. Wilson, I. Bignamini (edd.), *Grand Tour. Il fascino dell'Italia nel XVIII secolo*, Catalogo della Mostra, Milano 1997

Winckelmann 1762

J.J. Winckelmann, *Sendschreiben von den Herculanischen Entdeckungen: an den Hochgebohrnen Herrn, Herrn Heinrich Reichsgrafen von Bruehl*, Dresden 1762

Winckelmann 1764

J.J. Winckelmann, *Nachrichten von den neuesten herculanischen Entdeckungen an Herrn Heinrich Füessly in Zürich*, Dresden 1764

Winckelmann 1764a

J.J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Dresden 1764

Winckelmann 1783-84

J.J. Winckelmann, *Storia delle arti del disegno presso gli antichi*, I-III, Roma 1783-84

Winckelmann 1825-35

J.J. Winckelmann, *Sämtliche Werke*, I-XIII, (Eiselein Hrsg.) Donaueschingen 1825-1835

- Winckelmann 1830-1834
J.J. Winckelmann, *Monumenti inediti*, Prato 1830-1834
- Winter 1903
F. Winter, *Die antiken Terrakotten, III. Die Typen der figürlichen Terrakotten*, I-II, Berlin-Stuttgart 1903
- Winter 1908
F. Winter, *Die Skulpturen mit Ausnahme der Altarreliefs*, *AvP* 7, 2, Berlin 1908
- Wiseman 2012
T.P. Wiseman, *A debate on the temple of Apollo Palatinus*, *JRA* 25, 2012, pp. 371-386
- Witt 1997
R.E. Witt, *Isis in the Ancient World*, Baltimore 1997
- Wojcik 1986
R.M. Wojcik, *La Villa dei Papiri ad Ercolano*, Roma 1986
- Wolters 1912
P. Wolters, *Illustrierte Katalog der K. Glyptothek zu München*, München 1912
- Woodford 2003
S. Woodford, *Images of Myth in Classical Antiquity*, Cambridge 2003
- Wrack 1994
F. Hellenkemper Salies, H.-H. von Prittwitz und Graffon, G. Bauchhenß (Hrsg.), *Das Wrack: der antike Schiffsfund von Mahdia*, Ausstattungskatalog (Bonn 1994), Köln 1994
- Wrede 1982
H. Wrede, *Bildnisse epikureischer Philosophen*, *AM* 97, 1982, pp. 235-245
- Wrede 1991
H. Wrede, *Matronen im Kult des Dionysos*, *RM* 98, 1991, pp. 164-188
- Wünsche 1972
R. Wünsche, *Der Jüngling vom Magdalensberg. Studie zur römischen Idealplastik*, in J.A. Schmoll gen. Eisenwerth, M. Restle, H. Weiermann (Hrsg.), *Festschrift Luitpold Dussler: 28 Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte*, München 1972, pp. 45-80
- Wünsche 2005
R. Wünsche, *Glyptothek München: Meisterwerke griechischer und römischer Skulptur*, München 2005
- Xella 1993
P. Xella, *Eschmun von Sidon: der phöenizische Asklepios*, in M. Dietrich, O. Loretz (Hrsg.), *Mesopotamica - Ugaritica - Biblica. Festschrift für Kurt Bergerhof*, Neukirchen-Vluyn 1993, pp. 481-498
- Yalouris 1987
A.N. Yalouris, *Olimpia. Il Museo e il Santuario*, Atene 1987
- Yavis 1949
C.G. Yavis, *Greek altars: origins and typology: including the Minoan-Mycenaean offertory apparatus*, Saint Louis 1949
- Yriartre 1882
C. Yriartre, *Exposition rétrospective de Lisbonne. L'art en Portugal*, *GazBA* 25, 1882, pp. 555-568
- Zaccaria Ruggiu 2006
A. Zaccaria Ruggiu, G. Peris Bulighin, M. Bentello, D. Cottica, *Le ricerche dell'Università Ca'Foscari di Venezia nell'insula VI, 7 (2004-2005)*, *RStPomp* 17, 2006, pp. 56-66
- Zagdoun 1977
M.A. Zagdoun, *Fouilles de Delphes, IV. Reliefs*, Paris 1977
- Zagdoun 1989
M.A. Zagdoun, *La sculpture archaïsante dans l'art hellénistique et dans l'art romain du Haut-Empire*, Paris 1989
- Zagdoun 1993
M.A. Zagdoun, *Autour de quelques reliefs néo-attiques*, *REA* 95, 1993, pp. 235-246
- Zanker 1970-71

P. Zanker, *Über die Werkstätten augusteischer Larenaltäre und damit zusammenhängende Probleme der Interpretation*, BCom 82, 1970-71, pp. 147-155

Zanker 1983

P. Zanker, *Der Apollontempel auf dem Palatin. Ausstattung und politische Sinnbezüge nach der Schlacht von Actium*, in K. De Fine Licht (a cura di), *Città e architettura nella Roma imperiale*, Atti del seminario (Roma, 27 ottobre 1981), Roma 1983, pp. 21-40

Zanker 1993

P. Zanker, *Pompei: società, immagini urbane e forme dell'abitare*, Torino 1993

Zanker 1994

P. Zanker, *Nouvelles orientations de la recherche en iconographie. Commanditaires et spectateurs*, RA 1994, pp. 281-291

Zanker 1997

P. Zanker, *La maschera di Socrate. L'immagine dell'intellettuale nell'arte antica*, Torino 1997 (trad. it. di F. De Angelis di: *Die Maske des Sokrates. Das Bild des Intellektuellen in der antiken Kunst*, München 1995)

Zanker 1998

P. Zanker, *Un'arte per i sensi. Il mondo figurativo di Dioniso ed Afrodite*, in S. Settis (a cura di), *I Greci. Storia, cultura, arte, società*, 2, 3. *Una storia greca, trasformazioni*, Torino 1998, pp. 545-616

Zanker 1998a

P. Zanker, *Pompeii: public and private life*, London 1998

Zanker 1999

P. Zanker, *Eine römische Matrone als Omphale*, RM 106, 1999, pp. 119-131

Zanker 2002

P. Zanker, *Una matrona romana nelle vesti di Onfale*, in *Un'arte per l'impero 2002*, pp. 198-211 (trad. it. di P. Zanker, *Eine römische Matrone als Omphale*, RM 106, 1999, pp. 119-131)

Zanker 2002a

P. Zanker, *Imitazione e riproduzione come destino culturale*, in *Un'arte per l'impero 2002*, pp. 92-111 (trad. it. di P. Zanker, *Nachahmen als kulturelles Schicksal*, in *Probleme der Kopie von der Antike bis zum 19. Jahrhundert. Vier Vorträge*, München 1992, pp. 9-24)

Zanker 2009

G. Zanker, *Herodas: Mimiambs*, Edited with a translation, introduction and commentary, Oxford 2009.

Zannoni 1817-24

G. Zannoni, *Reale Galleria di Firenze illustrata, serie IV. Statue, Bassirilievi ecc.*, I-III, Firenze 1817-24

Zarmakoupi 2010

M. Zarmakoupi, *The Architectural Design of the Peristylum-Garden in Early Roman Luxury Villas*, in S. Ladstätter, V. Scheibelreiter (edd.), *Städtisches Wohnen im östlichen Mittelmeerraum 4. Jh. v. Chr. - 1. Jh. n. Chr.*, Akten des internationalen Kolloquiums vom 24. - 27. Oktober 2007 an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 2010, pp. 621-631

Zarmakoupi 2011

M. Zarmakoupi, *Porticus and cryptoporticus in Luxury Villa Architecture*, in E. Poehler, M. Flohr, K. Cole (edd.), *Pompeii: art, industry and infrastructure*, Oxford 2011, pp. 50-61

Zarmakoupi 2014

M. Zarmakoupi, *Designing for Luxury on the Bay of Naples. Villas and Landscapes (100 BCE - 79 CE)*, Oxford 2014

Zazoff 1968-72

P. Zazoff, *Eine hellenistische Satyr-Nymphe-Gruppe: Der Ringstein des Panaios in Paris, Cabinet des Médailles*, SchwMüBl 18-22, 1968-1972, pp. 104-113

Zeus at Olympia 2011

McWilliam, S. Puttock, T. Stevenson, T. Taraporewalla (edd.), *The Statue of Zeus at Olympia: New Approaches*, Cambridge 2011

Zevi 1994

F. Zevi, *Sul tempio di Iside a Pompei*, in S. Adamo Muscettola, S. De Caro (a cura di), *Alla ricerca di Iside*, Giornata di Studi, Napoli 4 giugno 1993, PP 49, 1994, pp. 37-56

Zevi 2005

F. Zevi, G. Cavalieri Manasse, *Il tempio cosiddetto di Augusto a Pozzuoli*, in G. Sauron, X. Lafon (edd.), *Théorie et pratique de l'architecture romaine. La norme et l'expérimentation. Études offerts à Pierre Gros*, Aix-en-Provence 2005, pp. 269-294

Zink 2008

S. Zink, *Reconstructing the Palatine temple of Apollo: a case of study in early Augustan temple design*, JRA 21, 2008, pp. 47-63

Zink 2012

S. Zink, *Old and new archaeological evidence for the plan of the Palatine temple*, JRA 25, 2012, pp. 387-402

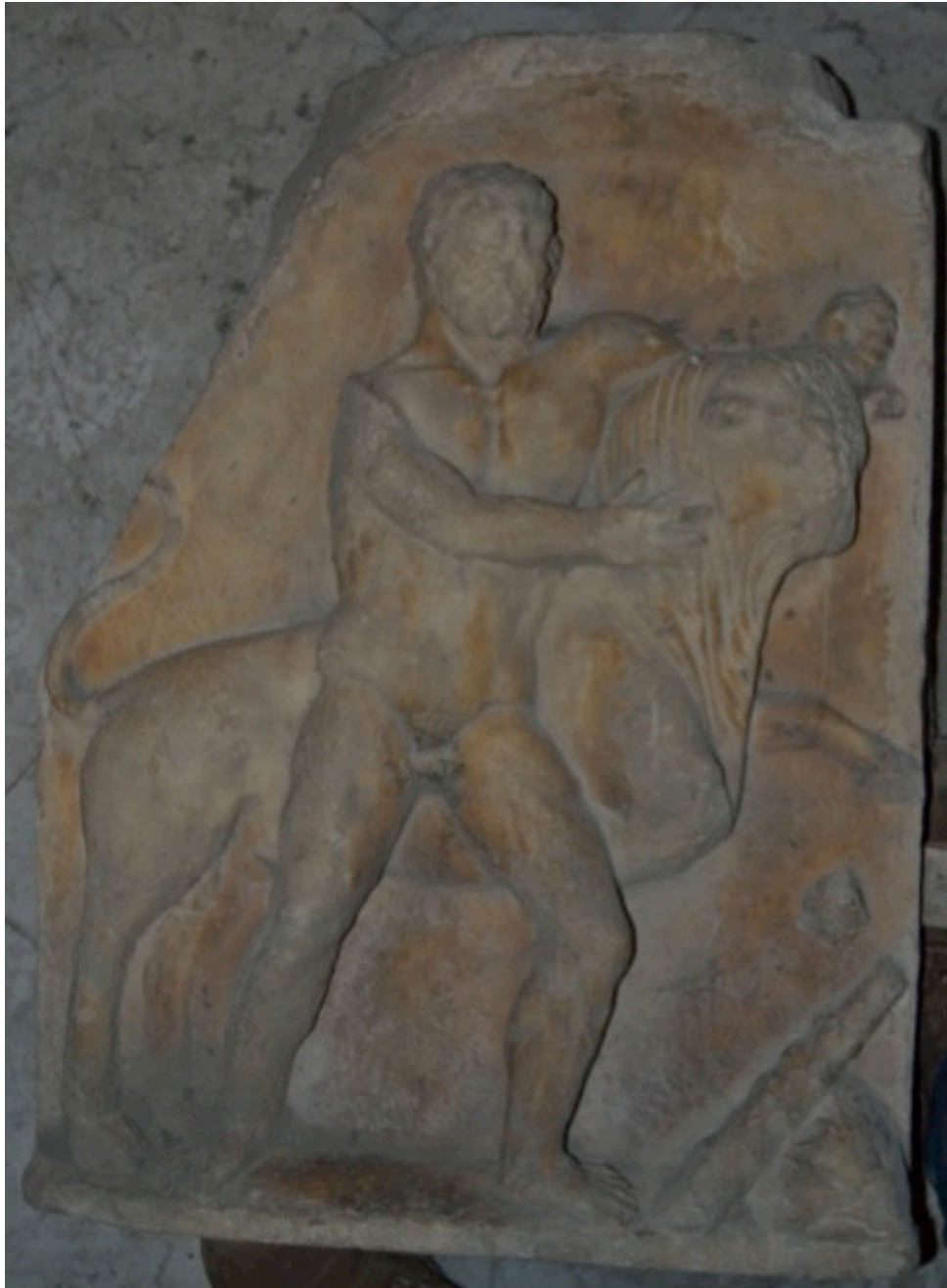
Zink, Piening 2009

S. Zink, H. Piening, *Haec aurea templa: the Palatine temple of Apollo and its polychromy*, JRA 22, 2009, pp. 109-122

Zoëga 1808

G. Zoëga, *Li bassirilievi antichi di Roma*, I-II, Roma 1808

Tavola I



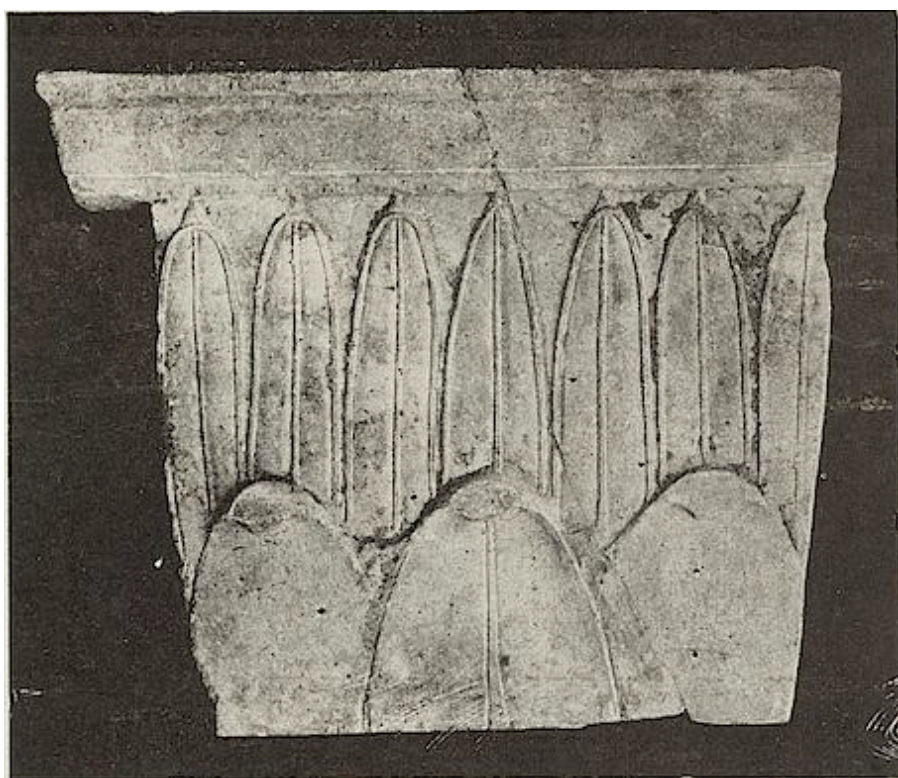
1. Rilievo con Eracle e toro. Cat. 1.

Tavola II



1. Lastra a rilievo con offerte ad Artemide. Cat. 2; Lastra a rilievo con *thiasos* dionisiaco. Cat. 3.

Tavola III



1. Lastra a rilievo con figura di divinità fluviale. Cat. 4; come precedente, lato posteriore. Cat. 4.

Tavola IV



1. Lastra a rilievo con Satiri ed Eracle. Cat. 5; Lastra a rilievo con santuario campestre. Cat. 6.

Tavola V



1. Cratere a volute a volute con decorazione a rilievo. Cat. 7.

Tavola VI



1-2. Cratere a volute a volute con decorazione a rilievo. Particolari. Cat. 7.

Tavola VII



1-2. Cratere a volute a volute con decorazione a rilievo. Particolari. Cat. 7.

Tavola VIII



1. Cratere a volute a volute con decorazione a rilievo. Particolare. Cat. 7; 2. Lastra a rilievo con Artemide. Cat. 8.

Tavola IX



1. Lastra a rilievo con *thiasos* dionisiaco. Cat. 9.

Tavola X



2. Lastra a rilievo con Asclepio in trono. Cat. 10.

Tavola XI



1. Lastra a rilievo con Socrate seduto. Cat. 11.

Tavola XII



1. Lastra a rilievo con poeta seduto. Cat. 12.

Tavola XIII



1. Candelabro, lato con Apollo. Cat. 13.

Tavola XIV



1-2. Candelabro, lati con *Nike* e sacerdotessa. Cat. 13.

Tavola XV



1. Anfora con *Nikai* su bighe. Cat. 14.

Tavola XVI



1. Anfora con *Nikai* su bighe, particolare. Cat. 14.

Tavola XVII



1. Anfora con *Nikai* su bighe. Cat. 15.

Tavola XVIII



1. Lastra a rilievo con Satiro. Cat. 16.

Tavola XIX



1-2. Cratere con *Pyrrhichistai* a rilievo, lati A e B. Cat. 17.

Tavola XX



1. *Dreifigurenrelief* con Orfeo, Euridice ed Hermes. Cat. 18.

Tavola XXI



1. Lastra a rilievo con Apollo e Musa. Cat. 19; 2. Lastra a rilievo con moro su biga. Cat. 20.

Tavola XXII



1. Lastra a rilievo con Satiro e Menade. Cat. 21.

Tavola XXIII



1. Lastra a rilievo con Satiri e Menade. Cat. 22; 2. Lastra a rilievo con Pan su mulo. Cat. 23.

Tavola XXIV



1. Rilievo di Telefo. Cat. 24; 2. Lastra a rilievo con mito di Telefo. Cat. 31.

Tavola XXV



1. Lastra a rilievo con Hermes arcaistico. Cat. 25.

Tavola XXVI



1. Lastra a rilievo con Atena arcaistica. Cat. 26.

Tavola XXVII



1. Lastra a rilievo con Poseidon arcaistico. Cat. 27.

Tavola XXVIII



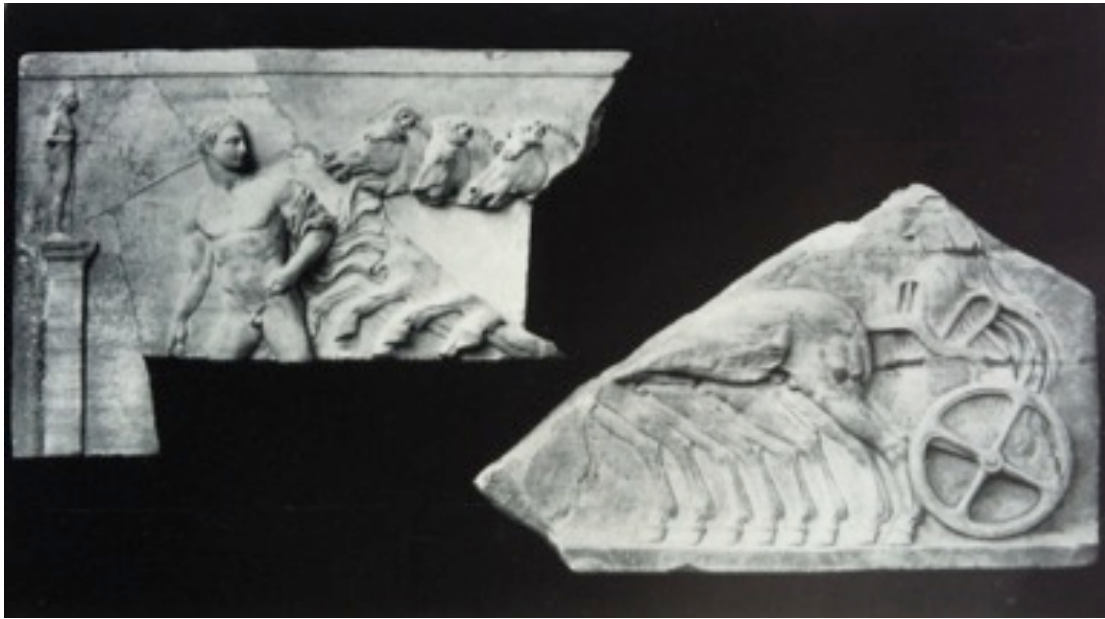
1. Lastra a rilievo con Efesto arcaistico. Cat. 28.

Tavola XXIX



1. Lastra a rilievo con Satiro e Menade alla fonte. Cat. 29; 2. Lastra a rilievo con scena dionisiaca. Cat. 30.

Tavola XXX



1. Lastra a rilievo con quadriga. Cat. 32; 2. Lastra a rilievo con quadriga. Cat. 33.

Tavola XXXI



1. Lastra a rilievo con quadriga. Cat. 34; 2. Lastra a rilievo con quadriga. Cat. 35.

Tavola XXXII



1. Frammento di lastra a rilievo con figura femminile su quadriga. Cat. 36; 2. Lastra a rilievo con Nike che si allaccia il sandalo. Cat. 37.

Tavola XXXIII



1. Lastra a rilievo con *thiasos* dionisiaco. Cat. 38; Lastra a rilievo con Ares arcaistico. Cat. 40.

Tavola XXXIV



1. Base con scena di vendemmia. Cat. 39

Tavola XXXV



1. Frammento di rilievo con Niobide caduto. Cat. 41; 2. Frammento di rilievo con gambe di Satiro. Cat. 42.

Tavola XXXVI



1. Altare cilindrico con Satiri, Menadi e Dionisi arcaistici. Cat. 43.

Tavola XXXVII



1. Lastra a rilievo con nascita di Zeus. Cat. 44; 2. Lastra a rilievo con Eros e gallo. Cat. 46.

Tavola XXXVIII



1. Puteale con persuasione di Elena, cd. "Vaso Jenkins". Cat. 45.

Tavola XXXIX



1. Lastra a rilievo con Satiro danzante. Cat. 47; 2. Frammento con parte di Satiro e flauto. Cat. 47.

Tavola XL



1. Lastra a rilievo con Satiri danzanti. Cat. 48; 2. Lastra a rilievo con figure maschili e pecora. Cat. 49.

Tavola XLI



1. Lastra a rilievo con parte di figura femminile. Cat. 50; 2. - Frammento di lastra con giochi di Dioniso infante. Cat. 51.

Tavola XLII



1. Frammento di lastra a rilievo con parte di paesaggio. Cat. 52.

Tavola XLIII



1. Frammento di rilievo con figura femminile. Cat. 53; 2. Frammento di rilievo con Marsia. Cat. 54.

Tavola XLIV



1. Frammento di rilievo con figura in abiti frigi. Cat. 55; 2. Frammento di rilievo con amazzone a cavallo. Cat. 56.

Tavola XLV



1. Frammento di lastra a rilievo con rocce. Cat. 57; 2. Puteale con disputa per il possesso del tripode. Cat. 60.

Tavola XLVI



1. Frammento di lastra a rilievo con Satiri distesi. Cat. 58; 2. Lastra a rilievo con Menade seduta. Cat. 59.

Tavola XLVII



1. Lastra a rilievo con Nike e toro. Cat. 61.

Tavola XLVIII



1. Lastra a rilievo con *Nike* e toro. Cat. 62; 2. Lastra a rilievo con uomo e donna a cavallo. Cat. 63.

Tavola XLIX



1. Lastra a rilievo con figura femminile. Cat. 64; 1. Lastra a rilievo con Hermes e Atena arcaistici. Cat. 65.

Tavola L



1. Altare con Apollo e Artemide. Cat. 66.

Tavola LI



1. Puteale con Eracle, Onfale e Satiri. Cat. 67.

Tavola LII



1. Frammento di rilievo deliaco. Cat. 68.

Tavola LIII



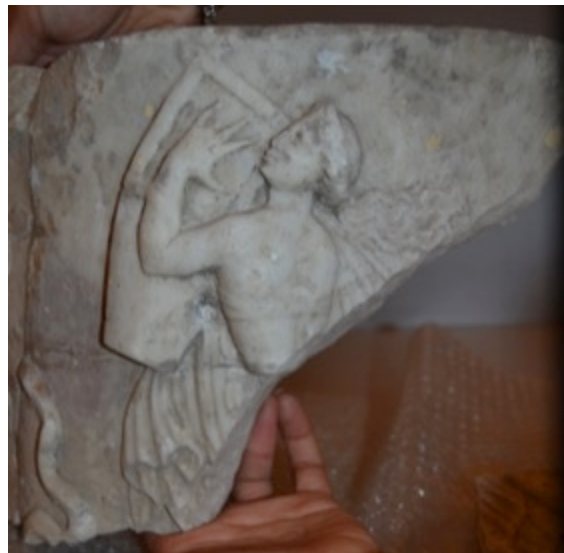
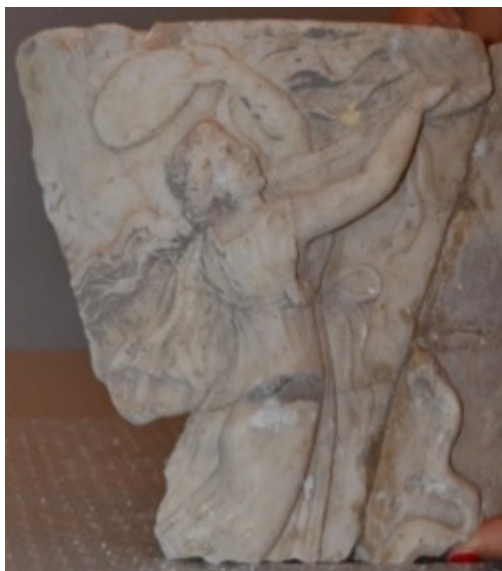
1-4. Cratere con *thiasos* dionisiaco. Cat. 69.

Tavola LIV



1-2. Cratere con *thiasos* dionisiaco. Cat. 69.

Tavola LV



1-5. Cratere con *thiasos* dionisiaco. Cat. 69.

Tavola LVI



1. Cratere con *thiasos* dionisiaco. Cat. 69.

Tavola LVII



1-5. Cratere con *thiasos* dionisiaco. Cat. 69.

Tavola LVIII



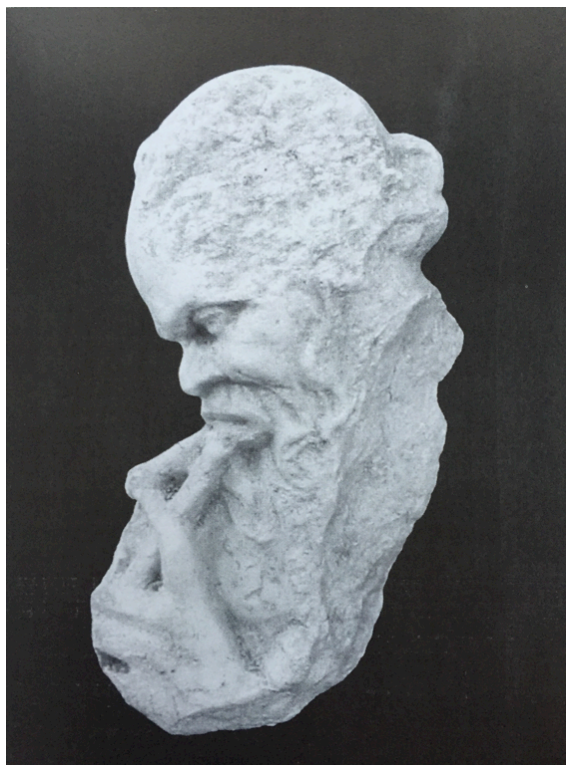
1. Lastra a rilievo. Cat. 70.

Tavola LIX



1. Lastra a rilievo con Apollo e Nike. Cat. 71; 2. Disegno del cat. 71 riportato in Minervini 1854.

Tavola LX



1. Rilievo dionisiaco con giochi di Dioniso infante. Cat. 73.

Tavola LXI



1. Rilievo con consegna di Dioniso alle Ninfe di *Nysa*. Cat. 74; 2. Rilievo con scena dionisiaca. Cat. 75.

Tavola LXII



1. Frammento di rilievo con Semele. Cat. 76; 2. Lastra a rilievo con Hermes arcaistico. Cat. 77.

Tavola LXIII



1-3. Base di candelabro. Cat. 78.

Tavola LXIV



1. Frammento di rilievo con tempio. Cat. 79; 2. Altare cilindrico frammentario con Pan e le Ninfe. Cat. 80.

Tavola LXV



1. Lastra a rilievo con persuasione di Elena. Cat. 81; 2. Lastra a rilievo con vecchia inginocchiata. Cat. 82.

Tavola LXVI



1. Lastra a rilievo con *Nike* e *Apollo*. Cat. 83; 2. Lastra a rilievo con due *Pan* in lotta. Cat. 84.